العدد 387
السنة الثالثة والثلاثون
تموز 2003 جمادى الأولى – 1424

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

المراسلات :
باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242
البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التـي تـرد إلـى المجلـة ، لاتعـاد إلـى السـادة أصـحابها ، سـواء أنشـرت أم لـم تنشـر .
- المـواد التـي تنشـر ، تعبـر عـن آراء كُتابهـا . ولاتعبـر بالضـرورة عـن رأي المجلـة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

تنويـــه

تتوجه مجلة الموقف الأدبي إلى إصدار عدد خاص عن المقاومة في الأدب، وترجو من السادة الزملاء والكتاب في الوطن العربي إرسال مساهماتهم لإغناء هذا العدد الخاص إلى بريد المجلة في دمشق، أو عبر البريد الإلكتروني.

❐

اول الكلام

مقاومة الثقافة
والحاجة إلى ثقافة المقاومة

د. وليد مشوِّح

لا حاجة لمقدمات تمهد للدخول في الموضوع، وهنا تنتفي الحاجة أيضاً لتقديم أدلة وشواهد وأمثلة وجردة معلومات تقود إلى اليقين بمطاردة الثقافة العربية، ولا حاجة أيضاً لتقديم نماذج تمثل ممارسات السياسة القطبية الاستعلائية الاستعمارية لمحاصرة الفكر العربي وإسقاطه نتيجة (لممارساته الإرهابية المتمثلة بدوره الإيقاظي النهضوي...!!)، فالمؤسسات العسكرية الجوهر، الاستخبارية التوجه، الثقافية الصورة، والممارسات القمعية التي تمارسها واحدية القوة ضد الأمس المتمثل بالتراث، واليوم المتمثل بالإيقاظ والوعي، والغد المتمثل بامتلاك الوعي وإجرائه مجرىً حياتياً لقيام مجتمع يمتلك أدوات تساعده في صناعة حضارته، وتخطيط هويته، وضمان وجوده في أفياء السلام والطمأنينة، تلك فعاليات تتوجه بثقلها كله لاغتيال الثقافة العربية، وتدجين المثقف العربي، وبالتالي احتلال الفكر العربي، ومن ثم تتصرف سلطات الاحتلال على أرض الثقافة العربية؛ التصرفات نفسها على الأرض العربية المحتلة، وتكون فلسطين نموذجاً، والعراق مثالاً. ولقد بدأت السلطة المحتلة تشكل إدارات مؤقتة لتسيير الحياة في العراق، وكانت قبلها قد شكّلت إدارات مؤقتة مصنَّعة تصنيعاً جيداً في (معاملهم) لتسيير شؤون الثقافة على امتداد جغرافية العرب.. وباتت إرادة تغيير المناهج الدراسية العربية وأنماط التفكير العربية، بل وآمال وأحلام العرب من متطلبات المتغيرات أو التغيير بوساطة القوة.

إذن هم يريدون مقاومة الثقافة العربية ابتداءً من جذورها وانتهاء بوعيها العروبي القومي

الإسلامي، ومكانتها في تركيب الضمير العربي.. يريدونها لأنها صنعت الوعي بالوحدة والحرية والعدالة والوقوف إلى جانب الحق والانحياز إلى الحقيقة، واعتبروا هذه الإيمانات خالقة للإرهاب(!!) الذي عرّفوه كما أملت مصالحهم، وكما تطلبت رفاهيتهم، فكتبوه تصريحاً وخطاباً وشرعة بحبر يحتاج إلى كميات من النفط العربي والدم العربي.

وإذا كانت الثقافة العربية محاصرة، وقد جيّشوا لها، وبدؤوا بالقصف التمهيدي، فالمطلوب من المثقفين الدفاع عنها، والصمود طويلاً، لإعطاء المثال على مدى عنف المقاومة والصمود الذي افتقده السياسيون على (رقاع الخارطة العربية السياسية)؛ وعلى المثقفين العرب وضع خطة تحقق متطلبات المقاومة والصمود، لا تعتمد بتاتاً على القطرية والعشائرية والطائفية والفردية والارتجالية التي أثبتت عقمها عند الكثيرين من الساسة العرب المفروضين على سنامات أقطار الأمة.

وقد تبدأ الخطة بالتحضير من خلال خلق الجبهة الثقافية الواحدة التي تفرز مجالس تمارس الديمقراطية والحرية، مجالس شورى، وبرلمانات ثقافية، وبناء جسور قوية واصلة بين توجهات الثقافة المتمتعة بكامل صحتها ومصداقيتها، العارفة لغائيتها الجمعية، بين الجماهير التي بدأ صدأ السياسة يأكل ذاتها، ويطمس هويتها، ويعلقها في فراغات روحية وعقائدية ومعتقدية.

وبعد الاطمئنان على صلابة الخندق الأول، يبدأ تكتيك المعركة، واستراتيجية المواجهة، تبدأ ثقافة المقاومة الفعلية الصلبة بالتصدي للجيوب المهاجمة.. إذ تتمثل المقاومة بمقاومات على جبهات مختلفة إن في الذات الفردة، أو الذات الجمعية؛ أي؛ يتوجب على مقاتلي الثقافة والمدافعين عنها؛ مقاومة اليأس والتيئيس، ومقاومة محاولات قتل المشروع القومي، مقاومة مشاريع الاستسلام، مقاومة زيف السلطات التي باتت تفاوض باسم الجماهير دون تخويل منها، مقاومة الأنا الثقافية التي باتت تهدد تفجير ذات المثقف وبالتالي التسبب بتصديع البنيان الثقافي، مقاومة الإدارات المؤقتة للثقافة والتي تم تعيينها كمرجعيات يطمئن إليها الآخر لأنها برعت في غسل الدماغ العربي، وباتت تنطق باسم الثقافة العربية خارج حدود الأرض العربية.

مقاومة الدونية الثقافية في الفرد، أو الشعور بها لدى بعض البائسين اليائسين من الغد العربي، والمأخوذين ببريق الآخر.

مقاومة الثقافة التي تصدرها قصور الحكم في الممالك والإمارات ودويلات الطوائف، التي تعيش في أفياء السلاح القادم من بعيد، لقتل الإنسان الذي يعيش هنا.

مقاومة القهر والإذلال الثقافي والسياسي الذي يمارس على الثقافة والمثقفين في الداخل ومن الخارج.

مقاومة التصحر الثقافي والسياسي اللذين باتا يهددان اخضرار، ذواتنا، وأرواحنا، وعقولنا.

مقاومة العويل والنواح على مجد غابر، وواقع عاثر، مما يجفف صفو المآقي فتختلط الرؤى، وينحرف المسار.

مقاومة الترهل والتشيؤ، والغيبية، واللاأدرية، والسير رجوعاً إلى الخلف، أو السير الملتوي نحو الأمام.

مقاومة الفساد الثقافي، والسياسي، والاقتصادي، والعودة إلى أخلاقيات بنَتْ الذات العربية فوضعت الأمة في طليعة الأمم غابراً وحاضراً.

مقاومة النفاق، والتسليع، والمشاريع البديلة للمقاومة، ومقاومة العث التاريخي والقوارض الجغرافية.. وأخيراً وليس آخراً مقاومة السقوط والإسقاط والتسقط، ومن ثم المضي على طريق الإيمان بخصوصية الإنسان العربي بعمقه التاريخي وحقه في الحياة والحرية والعدل.

هي ذي مسوغات الحاجة إلى ثقافة المقاومة، لصد جحافل أو جائحات مقاومة الثقافة العربية، ووصفها زوراً وبهتاناً في خانة الإرهاب، مع طمس أبعادها الوجدانية والأخلاقية والإنسانية.

إبداعٌ مطلقٌ
لقراءاتٍ نسبية !

أحمد الطربيق أحمد(*)

(*) *شاعر، وأستاذ جامعي (المغرب).*

1-1، في البدء كان الإبداع،

كما "في البدء كان الكلمة"

ومنذ أن صنع المبدع الأعظم، السفر الأول من سفر التكوين، نفخ في الكلمة الخلاقة، روحه المطلق، ففاضت على الأرضين والسماوات والبحار "لو كان البحر مداداً لكلمات ربي لنفذ البحر، قبل أن تنفذ كلمات ربي"...

. منذ النفخة القدسية، والنفحة العلوية في أحشاء الكون والوجود، والعقل البشري، بمواكبه وحراسه وجنوده، يحاول مقاربة الكون، ومد جسور الإدراك بينه وبين المعميات التي تبحث عن الأسئلة المتجددة.

ومنذ النفخة القدسية والنفحة العلوية، في أحشاء الكون والوجود، والعقل البشري بمواكبه، وبحراسه وجنوده، يحاول مقاربة الكون ومدّ جسور الإدراك بَيْنَهُ وبين المعميّات التي تبحث عن الأسئلة المتجددة. وهكذا تتقدم مدارك العقل البشري، ويظل "النص/ الكوني" مُشْرعاً على الأسئلة المتجددة، وكأنه القصيدة الخالدة في ديوان الإبداع الإلهي، وهو يخترق الأزل بجناحيْ الإعجاز.

والإنسان/ المبدع، الخلاق، بالكلمة وبالحَرف، بالصورة وبالتخييل، وبهرمونية التناسق والتناسب بين الظلال، في معادلة "المحاكاة، بين أطياف الذات وبين صورة الوجود وهَيُولاه... نعم، هذا الإنسان/ المبدع، قد تحمَّل رسالة أخرى، هي خلافة الإبداع الجمالي على هذه الأرض، بصورة لا يمكن مقارنتها بالإبداع المطلق في سفر الأكوان. ذلك أن الإنسان/ المبدع، يمتلك بملكته الإنسانية، قوة، قادرة على تمكين الزمان، وتزمين المكان، بالبقية الباقية فيه م وبالخفقة الموَّارة في حناياه، يَخْلع فيطلقها، ويسربلها بإشراقة الـ

. سر اللعبة في حركية الإبداع لا تحدده إنسانية الإنسان وحسب، كما لا تحدده جدلية الترابط الوجودي للشاعر، بقدر ما تحدده . وبالدرجة الأولى . شعرية اللغة، وبمواصفات وصفات الخلق الشعري.

يعجنها بطَمْي "الإنية البشرية فيُرَوْحِنَها...

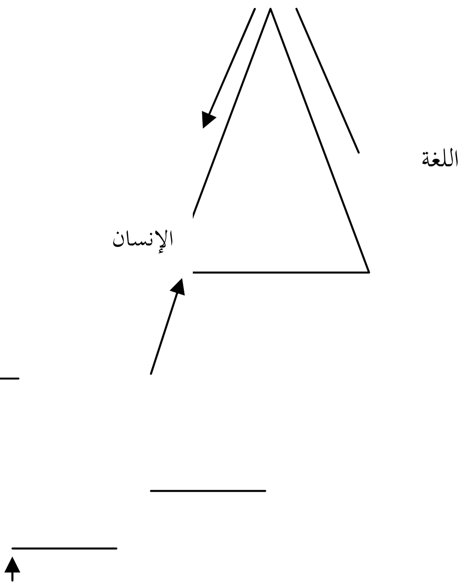
وبذا وذاك، كان الإنسان المبدع مهندساً لخلافة أرضيةٍ لم تتوطن . بعدُ . أركانها، ولم تنتصب بعدُ .، ولا . قبلُ . أعمدتها وعمدانها على هذه البسيطة المعقدة بالمجريات وبالأحداث. وسيظل الإبداع رسالة لخلافة غير متوقعة، . هي معلقة في أفق انتظار محتَملٍ . وما أشبهها بخلافة المهديين الذين تناسكُوا وتَعَاقَبُوا، في أزمنة الحسرة والانتظار الطويل... ولكن لا مَهْدِيَ إلا عيسى!.

هي الرسالة الأبدية، منذ أن كانت القصيدة الأولى، مُنْحفرةً على جداريات الأهرام ومُتُونها، ومنغرسة في ألواح البابليين والآشوريين، إلى أن تَسَرْبلت وتسللتْ بين ثَنَايا الملاحم اليونانية... ثم علّقتْ على أعمدة الكعبة المقدسة، مُذَهَّباتٍ، إلى أن أصبحت قَوَافِيَ وموشحاتٍ وجدانيةً تتلقفها أغاني "التروبادور".

1-2، أستصحب حالة على حالةٍ، لا بالمقايسة المشابهة، ولكن بشيء من التناظر النسبي، أيضاً، لأحاول الإمساك بالخيوط التي تربط بين الظاهرة الإبداعية عامة، وبالظاهرة الشعرية بخاصة، بِمُجْمَل "القراءات" و "القراءات

المضـادة"، وهـي تلاحـق "الـنص الشـعري" عبـر أزمنتـه المتناسـخة... إننـي أتنـاول الظـاهرة، التـي هـي مِنّـي بمثابـة المطلق وعلاقتـه بالنسبِيّ، علـى كل حال.

ولا شك أن الشعر، كفاعلية في حركة الإبداع، ليس موجة في شاطئ بحر، مفصولة عن مكونات الماء في هذا البحر، وليس سحابة من الماء معزولة عن ذرات الهواء، وليس صوتاً عارياً من ذبذبات الألياف والعروق والتشاعيب. بل إن الشعر، هو



(1) لغةٌ.
(2) انبثقت من إنسانٍ
(3) يعيش على الأرْضِ

هي مكونات الإبداع، في "مثلث" قد تتساوى فيه الأضلاع، وقد تختلف، لما لكل عنصر . أو ضلع . من ثقل في معادلة التكوين الشعري، وما وجد شعر، على هذه البسيطة المعقدة، لا يحمل على ظهره أضلاعه الثلاثة، فإن فُقِد من "ماهيته" عنصرٌ واحد، أو عُنصران، أصبح شيئاً آخر...

ولسنا هنا بصدد التفكيك النقدي لعناصر الماهية الشعرية، فلذلك مجالُه في سياق التحليل المسهب للخطاب الشعري، إنما المقصد والغايةُ . في هذه الأوراق . هو تحديد المُعْطَى الأنطولوجي لظاهرة الإبداع عامة، وللشعر منه بخاصة، كما سبقت الإشارة إلى ذلك. إضافة إلى أننا نتقصَّدُ من وراء هذه العُجَالة ربط الظاهرة المنصوص عليها بِفَنّ "القراءات" التي تتعاقب عليها، وسلطة أشبه بسلطة الدول المتعاقبة. منذ أن كَانت هذه القراءة شرحاً للّغة، إلى أن تحوّلت خطاباً بِالمعرفة، إلى أن تحولتْ خطاباً على خطاب تتفجر منْهُ . أيضاً . ينابيعُ الإبداع...

وإن المتأمل في لعبة "القياس" من لغة الهندسة (المثلث أعلاه) إلى لغة النقد والتفكيك، سيجد أن القراءة أو القراءة المضادة . مع استحضار الناسخ والمنسوخ . تحركها آليات التأويل والاجتهاد، بحكم أن المناهج المتعددة لم تستطعْ وإلى اليوم أن تخرج من فضاءِ الأضلاع الثلاثة، مع مراعاة التفاوت بين الجزئي فيها وبين الكلي،... وهي لعبة أيضاً، تَخْضَعُ لسلطة المَعْرِفةِ... ولقوة الاختراق لهذا الخطاب النقدي أو ذاك...

ومن البَدَهي . أيضاً أن سِرَّ اللعبة في حركية الإبداع، لا تحدده إنسانية الإنسان وحسب، كما لا تحدده جدليةُ الترابط الوجودي للشاعر، بقدر ما تحدده . وبالدرجة الأولى . شعرية اللغة، وبمواصفاتِ . وصفاتِ . الخَلْقِ الشعريِ..

هذه بَدَهيةٌ أولى...!

إلا أن المكونين الآخرين أو العنصريين التاليين، هما فاعلان بتناسبٍ ملحوظٍ، وبتفاوتٍ وبقَدَر، في بلورة الظاهرة المحيّرة والتي تعاقبتْ

عليها القراءات ـ العربية ـ منذ الشيخ الأصمعي، والفقيه الزّوْزني، مروراً بأصحاب المصنفات النقدية، من "موازنة" و "وسَاطةٍ" و "عُمْدةٍ" وما في مجراها من شروح لغوية، أو "تصورات نقدية" لا تعدو أن تكون أشبه بـ "الوسيلة الأدبية" للشيخ المرصفي...

وأطلت علينا "شمس" النهضة الأدبية والثقافية، في مشرق الكلمة العربية ومغربيها، (مع مراعاة السابق واللاحق) حيث اقتحم النصَّ الإبداعي الشعريَ تصورٌ للقراءة جديدٌ، على يد الرواد من النقاد والأدباء: وهو تصور يحمل ـ كما كان ـ من التراكم العربي القديم، مثل ما كان يحمله من التراكم الجديد الوافد علينا من ثقافات غَرْبية وغيرها. وهكذا استطاعتْ البلاغة العربية أن تتفاعل مع لغة النّفْس والوجدان، وكان للدراسات النفسية/ الأدبية، مجالها في مضمار الاختراق الجديد، (ومن منطلق تاريخ الأفكار الرومانسية بصفة خاصةٍ) وظهر جيل جديد، لم ينظر إلى النص الإبداعي إلا من "الوجهة النفسية" وعلى هذي الخطوات التي رسمها أمين الخولي، تاركاً تفاصيل ذلك لمن جاء بعده من الدارسين والنقاد، خاصة ممن استبطنوا وشرّحوا الظاهرة وفككوها، وعقّدوها، كما فعل العقاد وغيره، وهو يشرِّحُ بنظراته النفسية وبإسقاطاتٍ من معرفة إنسانية، ذاتيةَ الحسن ابن هانئ (أبو نواس) أو هو يقرأ بعيون أدلير ويونج، العبقريات الإسلامية، محكومٌ بتصورات العقل الباطن، قبل أحداث التاريخ ونوازل الأحداث... كفضاء في سفر الماضي الإسلامي... وتبعه في ذلك، وباقتناع من منهجية واحدة، الناقد النويهي، والناقد عز الدين إسماعيل... لكن الأول ـ ربما ـ قد بالغ في تَشْريح الجِهاز العصبي، والمخ والمخَيْخ، علّه يعثرُ على سِرَّ الإبداع الكامن في الخلايا والخبايا... خلايا ابن الرومي، وخبايا بشار،

واختفتْ حدة هذا التنقيب في أبحاثه عن الشعر الجاهلي...

وكادت الظاهرة الإبداعية، أن تضيع... داخل التصورات النفسية، كما نظَّر لها علماء النفس، وكاد الشاعر، أن يتحول إلى حالة مرضية، داخل مختبرات فرويد، ومن تبعه أو اختلف معه، على حدّ سواء... وكنا أحياناً، نسمع صيحاتٍ من هنا وهناك، وهنالك، وهي تتساءل: أين الإبداع من هذه القراءة المنهجية؟ بل حتى "الصورة" الشعرية غَشِيَها ما غَشِيَها من الهَوَس، ومن الصَّرَع، ومن اضطراب المخّ والمخيخ! ومع كل التحفظات، فإن شيئاً من "هذه القراءة" لا يمكن أن يلحقه الإلغاءُ الكليّ، بحكم الترابط الطبيعي، بين الظاهرة الإبداعية، في مستواها اللّغوي، وبين صاحبها المنبثقة مِنْهُ، وهو عبقريُّ هذه اللغة: أي، بين المبدِع/ الإنسان، المعقَّدِ، المركَّب، وبين جَوْهر الإبداع/ اللغة.

وانطلاقاً ـ كما قلنا ـ من القراءة النقدية لتاريخ الأفكار، فإن التصور النفسي، هذا هو وليد المذهب الرومانسي، فقد ترعرع في التربة، الخصبة، تلك التي هاجت وأينعت بفيوضات "الذات" ولا شيء غيرها... بل إن أمطار الوجدان، كانت عاصفةً على كل تصور عقلي، يَحُدُّ من جماحِ الخيال... ومن ثم، فإن "موت" المبدع، أو قَتْله، أو إلغاءَهُ، هو بمثابة إجْرام في حَقِّ مملكة الإبْداع:...

ترى، هل كان العقاد، وهو العدو اللدود، للشاعر أحمد شوقي، هل كان سيؤمن بهذه المقولة: "مات المؤلف"... وهَلَكَ، وترك الباقي من حياته: شِعْرَهُ أو شِعْرِيته؟؟؟؟؟؟

علماً منا، بأن جهداً، بذله هذا العملاق، في البحث والتقصي، ليستجمع صورة الوجود (وجود الشاعر) من خلال الثقوب التي تضيء، كالنيازك، في هذه القصيدة أو في تلك؟؟ لقد كان

. كادت الظاهرة الإبداعية أن تضيع داخل التصورات النفسية، كما نظّر لها علماء النفس، وكاد الشاعر أن يتحول إلى حالة مرضية داخل مختبرات فرويد، ومن تبعه أو اختلف معه على حد سواء.

. إن الشعر ليس سياسة أو موقفاً وحسب، ولكنه المحرك والعقل الفعال بجمالية الحضارة، وكثافة اللغة، وعمق الأداء وحدوسات البصيرة.

العقاد، في صراعه مع غيره، يبحث عن الشخصية وتقاسيمها، وهي تتحرك من خلال ذبذبات الحرف، والصورة، والوزن،... نعم إن العقاد أَهْدَرَ دم شوقي الإنسان، ولكنه لم يفلح في أن يهدر دم شوقي الشاعر... حيث ظل شامخاً بشعْره، متعالياً عن الإسقاطات المنهجية، التي تتناثر من سلطة المعرفة الرومانسية!

وما زال الفن الشعري، عند شوقي وأمثاله، كالجواهري، من المعاصرين، يمثل الظاهرة الشعرية، قبل أن يمثل للأدب، وتطور هذا الاتجاه، من منطلقه البسيط، إلى فضاءاته الأخرى، المتفاعلة مع مجالات لغوية، ليتخذ من "لعبة اللغة" المدار والمحيط، وعلى كل الأبعاد الجمالية والدلالية... حتى أن إنسانية المبدع، داخل هذه اللعبة اللغوية، تقاس بذبذبات العبارة، لا بخلجات النفس، بإشارات الحروف، لا بهمسات الطيوف، برموز الحركات وأيقوناتها، لا بحدوسات الخيال وإشراقاتها... وداخل هذه اللعبة اللغوية، أيضاً، تتراءى، خافتة الظلال، أحزانُ الذات، وأفراحها، هزاتها، وثورتُها، زمانُها، ومكانُها... وإن بدت للناظرين فمن وراء حجاب... حيث تربعت السلطة الموصوفة بـ "الشعرية"، والتي بَشَّر بها نقاد امتلكوا سلطة اللغة، تلك التي تلهث وراء "لذة النص"، قبل أي شيء آخر...

إنه ضلع كبير، لا محالة، في المثلث غير المتساوي الأضلاع... حيث أن هذا الضلع الكبير، هو الذي له حق "النَّقْعةِ" بلغة الفقه والقانون... وبهذه السلطة يتميز. طبعاً. الخطاب إلا بداعي عن غيره من الخطابات الأخرى...

ولغيري أن يتساءل، مع هؤلاء، وأولئك، هل يمكن لأي ناقد أو باحث، أن يكتفي بهذا المنهج أو ذاك، لقراءة أبي الطيب المتنبي، وهو يصارع "أناه" الجامحة وراء عاصفة الطموح الإنساني؟؟ فهل نكتفي من شعر المتنبي بلغته وحسب، هل بإمكاننا التعرف على تقلبات السياسة، وجدليات الفكر والروح، من خلال بلاغة الصورة وحدها، ومن خلال أمواج الإيقاع وحدها،؟ لقد استطاع "العلامة" طه حسين، أن يَكُونَ "مع المتنبي"، "وأن يصحبه وقد تزود بأكثر من زاد واحد، أن يجادله وقد تسلح بآليات متعددة: بسلاح ابن جنّي، وبروايات اللغويين، وبأقوال أصحاب التراجم، وبحوليات المؤرخين، من جهة أولى، ثم اغترف من نبع الثقافة الحديثة وتياراتها الوافدة عليه مما وراء البحار، من نظريات وتصورات، من جهة ثانية، إضافة إلى صناعة ذاتية نقدية تعكسها شخصية طه حسين، هذا مثال واحد، يحضرنا... وقس عليه قراءات طه حسين المتعددة المتنوعة، لشيخ المعرة أبي العلاء! ولم المعري؟ ولم المتنبي... اليوم، وهما البعيدان عن الزمان وعن المكان.

لنتخذ مثالاً واحداً من شعراء عصرنا. وليكن آخر الفحول، إنه محمد مهدي الجواهري، ربيب المتنبي وقرينه على مشارف القرن العشرين وفي آخر العقد مِنْهُ! فهل يمكن لأي باحث أو دارس أو ناقد، أن يفصل نسيجه الشعري عن جريان دجلة والفرات، عن غبار السياسة المتلاحم، فوق سماء العراق، منذ العشرينيات إلى ما قبل حرب الخليج الأولى...؟ وهو القائل، في بيته الطائر:

أنا الفرات لساني قلبه ودمي فراته

وكياني منه أشطار

وهو القائل، معبراً عن سنوات الترحيل والتهجير، وأزمنة المنفى، في خطاب مع نفسه:

أرحْ ركابك من أين ومن عثر

كفاك جيلان محمولاً على سفر!

إن اللغة الشعرية في قصائد الجواهري،

حبلى بالحمولات الذاتية منها والموضوعية، إذ لا يمكن فصل الأنا/ الشاعرة، عن العالم، عن المحيط، عن الزمان والمكان... إنه شعر كلاسي، ولكنه شعر بامتياز، حتى لتضيق عنه المناهج الأحادية... وقد نختلف مع الشاعر، أياً كان، في موقفه، ولكن الذي يصهرنا معه. في بوتقة "التوحد" و"التوحيد" هو الشعر... ولا بد . كذلك . من حاشيةٍ تكوّن الخلفية الهادية . وبقدر مناسب . إلى ما يخفيه النص الشعري (و "مذكراتي" للجواهري هي أشبه بالحاشية على بعض قصائده).

وقد نأتي بأمثلة أخرى من الشعر الحديث/ المعاصر، والذي يختلف في رؤاه وتصوراته عن الشعر الكلاسي، ولكن الخطاب النقدي، عنه، والقراءة التحللية له، لا تختلف عما قلناه في شعر الجواهري وقبله المتنبي...

فهل يمكن للناقد الجديد، أن يتبصّر "أحد عشر كوكباً" للشاعر الفلسطيني محمود درويش، دون أن تكتحل عيناه . وبصيرته . بالخضرة المتوهجة، من سنابل يافا، والخليل، ودون أن تتوهج الرؤية منه، وهو يلامس الصورة العاشقة لفلسطين، ككيانٍ، كزمان، وكمكان... ودون أن يستحضر، وعبر تاريخ القضية والموقف النكبات والنكسات، السقوط، البارود، والزغاريد، الزمن الأندلسي، أمارات الإحباط، خطوات الاتصال والانفصال عبر أماكن مختلفة وعواصم متباينة...

إن الشعر ليس تاريخاً، ولكن الجوهر فيه...

وإن الشعر ليس سياسة أو موقفاً وحسب، ولكنه المحرك والعقل الفعال... بجمالية الحضارة، وكثافة اللغة، وعمق الأداء... وحدوسات البصيرة...

أو ليس بعد هذا التطواف
تلك الزوايا الحادة في المثلث الإ

في أضلاعه.

(1) اللغة = الضلع الأكبر

(2) الإنسان = الضلع الأساس.

(3) الأرض، كفضاء زماني ومكاني، = الضلع الباقي.

وإن جميع القراءات، بمناهج مختلفة، لا تخرج عن فضاء المثلث الهندسي، عن وعي منها أو عن غير وعي، والسؤال . بعد . أين المطلق وأين النسبي في تلك المعادلة؟؟؟

2-1، هو السؤال المطروح . دوماً على قارعة الطريق، منذ أن تربع الإبداع على عرشه المطلق، (في نطاقه البشري)، ومنذ أن التفت حوله القراءات، النسبية المتجددة بناموس الناسخ والمنسوخ، فالإبداع الحق، يستمد ديمومته من جوهره الذي لا تفنيه عوامل التعرية والعواطف المتناوحة، هَاهُم الشعراء الكبار في ديوان الشعر الإنساني، منتصبون على قارعة الدهور، بتماثيلهم وأخيلتهم، تلامسهم التصورات، وتقترب منهم النظرات والنظريات، ولا تنال منهم الإسقاطات، المحمولة . دوماً . على أجنحة الزَّهْوِ، والمدعمة أحابين الحكمة السبعة!

فمنذ أن قصّد الشاعر الجاهلي، . عربيّاً . قصيدة، ومنذ أن وقف واستوقف، وتماهى في الدارس والباقي من الأثافي والأطلال، مروراً بصعاليك الكلمة، ووقوفاً مع عمالقتها (والسلسلة طويلة من جمهرة أشعار العرب) . نعم، منذ هذا التاريخ، والقصيدة العربية شامخة بعمارتها، مزهوة برؤاها، متوهجة بحُلاها، دون أن يلحقها تغير أو تغيير، لكن جميع المقاربات والتحليلات، والتصورات، (بدءاً بالشيخ الأصمعي إلى زمان
ديث)، خضعت، وتحت سلطة
ـة، لناموس الناسخ والمنسوخ،
والمتبوع،... فقد تتسلح الآليات

. يجب أن نفتح عيوننا، وألا نصم آذاننا، وأن نستقبل ما يهب علينا من الشمال والجنوب، لكن دون أن نظل رهين المحبسين: الاستهلاك من دون إنتاج، التطبيع دون تأصيل.

- سيظل الإبداع الحق فوق كل الحداثات النقدية وفوق الإحداثيات المعرفية.

المقاربة بسلطة المعرفة، ولكن دوامها غير ثابت، أما الإبداع، فيظل هو هو... تمور من ماهيته أشعة الجوهر الذي لا يفنى... وما أشبه المقاربات والقراءات بالعوارض التي تحيط بالجوهر الدائم الذي لا يَفْنى!

من هنا، أطلقنا الإبداع وقيّدنا بالنسبية كل القراءات...

من هنا، كذلك، سيظل الإبداع الحق، فوق كل الحداثات النقدية، وفوق كل الإحْدَاثيات المعرفية... ومن هنا، كذلك، فإن القُصُور، سيظل يلاحق كل مقاربة، ما دامت لا تنظر إلى ذلك "الجوهر" إلا بعيون لوَّنتها التصورات الأحادية، وصبغتها بألوان مستعارة...

والشعور بالقصور، في التناول، هو من أبجديات التعامل مع أي نص، لأن ذلك، يدفعنا إلى الاعْتقاد بأن قانون الإلغاء لا يخدم النص المطلق، حيث أن تاريخ المناهج علَّمنا بأن الأزياء تَحُول، وأن الظلال تزول، لكن الشجرة باقية، ببقاء الأرض والسماء...

وليس معنى هذا، أن العودة إلى زمن الأصمعي محمودة، أو حتى إلى زمن العقاد... وما بين العصرين والرجلين، من موازنات، ووساطات، ومبشِّرات لوحَّتْ بأعلامها مذاهب رومانسية وأخرى رمزية... الخ.

فهذه التنبيهات العجلى، هي بمثابة دعوة إلى التأمل والتروي، وقد استوقفنا الأشباه والنظائر، إن ساحة النقد، في أدبنا العربي الحديث، اليوم، لتبرهن على أن عنصر "المثاقفة"، في جانبها الأدبي، هو حاضر على الدوام، وأن الناقد العربي يتابع عن كثب ما يجري هنالك... في ساحة الثقافة الغربية، ولا يشك أحد، أو يماري، في أن الحالة تترجم الصحة والعافية، والحوار والتواصل... لكن هناك سؤال مركَّبٌ سيظل يلاحقنا . نحن العرب . ما دامت الكلمة العربية المبدعة حية في ضمائرنا. هذا السؤال هو:

- هل استطاع النقد العربي المعاصر، أن يمتلك أدواته الأصلية بقوّةِ الحداثة وبروح المعاصرة؟
- هل النقد العربي، قادر على أن يؤصل لذاتيته الخطاب النقدي، المتفرد المتميز؟
- هل يستطيع النقاد العرب المعاصرون "فك الارتباط" داخل حلبة الثقافة، بين التابع والمتبوع، الغالب والمغلوب...؟؟
- متى سيتحرر الخطاب النقدي العربي، من أسْر التبعية، وشباك "التطبيع" الثقافي؟

ولا شك، أن الجواب عن تلك الأسئلة هو مرهون بقانون حضاري، وهو مرهون، كذلك، بالعلاقة بين الشمال وبين الجنوب: واحدٌ ينتج، والآخر يستهلك... من أدوات المطبخ إلى آليات النقد والتحليل الأدبِيَيْن...

فالثقافة بعامة، لا يمكن فصلها عن محيطها الإنساني، ولكن الواقع التاريخي، في إطار الأفكار المذهبية، هو مَفْصِحٌ عن الحالة التي ظلت تصاحب النقد العربي، الحديث، والمعاصر،...

وكأن العقل العربي، قدّر عليه . بعد السقوط الحضاري وبعد أزمنة النكبات والنكسات . أن يكون . دوماً . مستجيباً لسلسلة من "التطبيعات":

. تطبيع سياسي،

. تطبيع حضاري

. تطبيع ثقافي

ولم يبق إلا التطبيع الآخر، على صيغة "الحوار" بين الأديان...

إننا نعلم بأن تعيش الإنسانية على طبيعتها، تحت ألوية ثقافية واحدة، لتحقيق عالمية المعرفة، ولكن هذا لا يعدو أن يكون حُلْماً، لأن تاريخ

الإنسانية محكوم بقانون حضاري لا يتغير (البقاء للأقوى)، وفي كل الواجهات... (والبقاء للأصلح) وعلى جميع المستويات!!.

يجب علينا أن نفتح عيوننا، وألا نصم آذاننا... وأن نستقبل ما يهب علينا من الشمال ومن الجنوب، ولكن دون أن نظل رهين

المحبسين:

(1) الاستهلاك دون إنتاج.

(2) التطبيع دون تأصيل...

- قانون الإلغاء لا يخدم النص المطلق لأن تاريخ المناهج علمنا بأن الأزياء تحول وأن الظلال تزول. لكن الشجرة باقية ببقاء الأرض والسماء.

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

انتفاضة الأقصى

دراسة ....أبو خالد العملة

الدلالة والرمز في نص

مقهى الباشورة

من محدودية المكان.. إلى فضائه

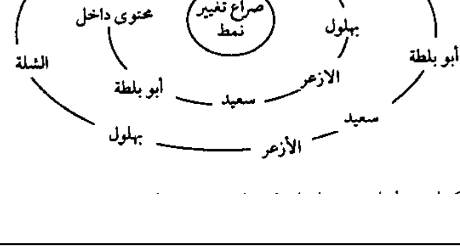
جاسم عاصي(1)

استشراف:

في نص- مقهى الباشورة- للكاتب الفلسطيني خليل السواحري، تظهر مستويات من الرموز والدلالات، مؤطرة ومحددة بكثافة بنائية، تمتلك خصائصها الواقعية من جهة، والدلالية من جهة أخرى. بمعنى أن نمط الأحداث الواقعي، كذلك طبيعة الصراع وخصائص الظواهر تؤدي وظائف دلالية خارج منطقها أو نمطها الظاهر، باتجاه التعبير عن مناخ يتشكل عبر أنسجة وعلائق متينة، بنائية ومعرفية، تعمل في تعميق المعنى العام، واستكمال دائرة النص، سيما أن القصة منشورة عام 1975 عن منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي/ دمشق، وفي هذا اعتبارات كثيرة، من ضمنها أن تكون قراءتها قراءة جديدة وفق معايير وآلية آنية. لذا أجد أن النظر إلى النص هنا من زاوية ديمومته زمانياً، وحيويته الداخلية التي تخلد إمكانياته الذاتية، وأجد في هذا قدراً من تناسب آلية القراءة لنص مضى على إنتاجه عشرات السنين، وفي هذا أيضاً دلالة خاصة.

- في نص مقهى الباشورة تظهر مستويات من الرموز والدلالات، مؤطرة ومحددة بكثافة بنائية، تمتلك خصائصها الواقعية من جهة، والدلالية من جهة أخرى.

يرتكز النص على حيز المكان، ويكثف كل إمكانياته وحيثياته لإحالة المكان إلى- بطل- مركزي إن جاز التعبير، وذلك بتكثيف المحمولات داخله وخارجه. فالمكان هنا حيز لتأريخ أحداث في حدث مركزي، مؤثر في مبنى الشخصية، بحيث وفّر مركزية تمحور عليها القص. فالسارد إن تجاوز المكان- المقهى- نحو خارجه، فإنه يعود إليه، ليشدد حدثه وداخله المركزي. أي أن حدث القصة، من حدث المكان وهو يعتمد تشكلاً دائرياً، كالآتي:



فالدائرة تستكمل محيطها، ودورتها على نفسها، ويحتوي قطرها على صراع يتمركز في محاولة تغيير نمط، بمؤثرات داخلية– عند أبو بلطة–، وخارجية خالقة له– سائد– عبر– معادلة (مقهى– خرداوات–).

وهذا واضح من ازدهار موقع المقهى، وضمور أهميته عبر أزمنة تمتد في 1948–1956–.. 1967 الخ.

ومن خلال ذلك تتشكل دائرة حياة، وسيرة نموذج. إذ يعتمد فيها السارد في روايته أو بناء حكايته على مستويات من الأنماط، لكنها تتركز أساساً في تشكيل مستلزمات الحكاية، ولا تبدد فواصلها وتفاصيلها، أو تتشظى، بل يتواصل ساردها أو حاكيها على نمط من الروي أو القص المتماسك– ونذكر هنا الروي والسرد. لأن القصة تعتمد على هذين النمطين من البناء، فمرة نجدها ترصد أفعالاً، وفي أخرى تواصل روي حكاية، وهذا التغير في الأنماط ساهم في إعطاء النص دفق التجديد، وكسر رتابة البناء، ومن ثم تقريب بنى النمطين من طبيعة خصائص النماذج.

إن تعدد مستويات الأزمنة فيها ارتبط بمستوى التوازن والسببية بين الزمان والمكان. يضاف إلى ذلك تشكل المكان كذاكرة، وهي إحالة المكان إلى الزمان، عبر ذاكرة فردية وجماعية، باعتبار المكان صورة مصغرة لمكان أوسع، ومثل هذا يتمركز في ذهن البطل– المعلم بلطة– نحو النص من داخله. لذا فنحن إزاء مرموزات تتمحور في حيّز هو– المقهى–، من هذا نستطيع القول أنه دال على مستوى من الدلالة التي نعتبرها بمقاييس معينة نمطاً من العبور بها من محدودية المكان إلى اتساع فضاءاته، ولا نعني بمحدوديته هنا ضيقها النهائي، على وفق مقاييس البعد والمسافة وقياسات الطول والعرض والارتفاع، بل إن هذا الاتساع دال على انفتاح المكان ونمو وعي الأفراد داخله. وهنا لا نعني أيضاً التوزع والتشتت، بقدر ما نعني دلالاتها وتمركزها داخل النص. وهي في مجملها دلالات طبقية– فئوية، وانتمائية في بنائيتها أولاً، وانتمائها إلى صيرورتها الفئوية والطبقية ثانياً. لذا فإن وجودها داخل النص يعتمد التصعيد داخل حاضنة– المقهى–، باعتباره– نص مكان–، تتعمق داخله كل العلاقات، وتنمو من خلاله المواقف. وهذا يوجب علينا النظر إليه بنظرة الفحص والتدقيق.

وأول ما تظهر لنا من دلالات، هي مرشحات أفعال وسلوكيات الأشخاص، باعتبارها محركات النص داخله. فالوقوف على طبيعة الحركة والحدث وخصائص المكان واتساعه، ومعطياته العامة، هي مواصفات ترتقي بالنص هنا، لذا لا بد من إلقاء نظرة على طبيعة الشخوص كالآتي:

مستوى الشخوص:

–المعلم أبو بلطة/ نموذج ينظر إلى الأمور بمنظور المواطن من عامة الشعب، مرتبط بالمكان– المقهى– ارتباطاً مصيرياً، لا يعي كل شيء على وفق وعي خارجي أو جاهز، بل يدرك الأمور بمنطق الوعي الطبقي أو الحس الشعبي. لذا فهو أكثر النماذج قرباً إلى الموروث ذي الوعي العالي لقضيته، من خلال نموه وحركته داخل المقهى، وانفتاح علاقته داخله، والتي تتجاوز الخاص، في العبور إلى منطقة العلاقة بالوطن، أي تجاوز العلاقة بالمحدود إلى اللامحدود، سيما وأننا عنينا بمديات الرمز في النص واتساع دلالته.

– تعدد مستويات الأزمنة ارتبط بمستوى التوازن والسببية بين الزمان والمكان. يضاف إلى ذلك تشكل المكان كذاكرة، وهي إحالة المكان إلى الزمان، عبر ذاكرة فردية وجماعية، باعتبار المكان صورة مصغرة لمكان أوسع.

- اعتمدت القصة على ذهن شعبي مخلّق ومعبأ بالمفاهيم المستلهمة من القاعدة الاجتماعية أو من قاعها، بما يشكل جملة علائق دلالية ذات بعد ممتد من التجربة.

فالنموذج هنا ذهن يعبّر عن مجريات الواقع وفقاً لوعيها وموروثها الذي أسس رؤيتها الكاملة، بعيداً عن قوانين الصراع، والدوران في فلك الجاهزية الفكرية، وهو بذلك يمثل نموذجاً متقدماً، حفلت به القصة الفلسطينية، خاصة التي تناولت بيئة الريف والحارات الشعبية والمخيمات عند الكثير من القصاصين. فهي نماذج انسجمت بوعيها وحسها الطبقي والفئوي، تجاه وعي الظاهرة، والتعبير عنها، ثم اتخاذ الموقف منها، والأمثلة كثيرة، سواء عند القصاصين الرواد أو الشباب، وهي عموماً نماذج تجسد الموقف الوطني، كما نجده في هذه القصة متمثلاً في شخصيتها المركزية- المعلم أبو بلطة الذي يبلور ويحدد نظرته للواقع والمتغير، من خلال نظرته المشّكلة على أساس الوعي الشعبي واشتقاق استشهاداته الرؤيوية من القول الشائع والمتداول، بمعنى يحدد رؤيته وفقاً لما اتفق عليه العقل الجمعي- الشعبي تحديداً في صحة وخطأ الفعل، متبلوراً في جاهزية المثل الشعبي وخلاصته، ودلالته العميقة والكبيرة، ومن هذا أقوال المعلم وزوجه كالآتي:

*ما أكله بيضاً سوف يُخرجه فروجاً/ وهو مثل ذو دلالة على زمن الانفراج والضيق ووجوب الاعتدال بينهما، ثم إنه امتحان وإنذار وشاهد تذكير.

*أوله منافع وآخره مدافع/ وهو إشارة إلى انقلاب الإيجابي إلى سلبي، على حد قول- محمد الأزعر-.

*نهاية الثلج يذوب ويظهر الذي تحته/ وهو إشارة إلى الحتمية في الكشف.

*أحصد وادرس، وكله في بطن بطرس/ وواضح منه طبيعة المصادرة لجهد الآخر، ومحاولة لإفراغ جهدهم كمعبر للوجود الحقيقي، أي الانزياح المادي يؤدي إلى الانزياح البشري، وهو متعلق بالأرض والمكان، وبطبيعة الاحتلال، ويثير هذا رمزاً ذكياً، سلك البساطة في القول المكتنز بالمعاني، مؤشراً لمديات التعبير عن طبيعة الاحتلال الذي يؤدي بالضرورة، وبحكم الإفراغ والضغط الاقتصادي، إلى تغيير الهوية، ثم المصادرة للمكان عن طريق تغيير هويته، والترحيل عنه، أي أنه يتجه من الأجزاء إلى الكليات.

*ما تأتي به الرياح تأخذه الزوابع/ وهو قول حدّد التشاكل، لأنه قول زوجه، لكنه أصبح أمام واقع مرير، سددته ذاكرته بالتراجع عن قوله: "كل عشر نساء، عقلهن في عقل دجاجة".

من هذا، فنحن أمام نماذج رشحت التجربة من خلال خلاصتها المحددة المثل والقول المأثور، لذا فمواقفه محددة بهذا الوعي الطبقي أولاً، وبالتأثيرات الأخرى خاصة تأثير- الأستاذ سعيد- والشيخ بهلول- ثانياً وشخصية- المعلم بلطة- شخصية قلقة داخل النص، وقلقها نابع من موقفها الطبقي، فهي بالرغم من قناعتها في التعلق بالمعنى، لكنه يمتلك تشوفات أخرى تحدد انزياحاً طبقياً، يتمثل ذلك بتحويل المقهى إلى محل لبيع الخردوات، كما فعل الآخرون، وبقائه داخل المقهى وتشغيل عمال أو نُدّل، وبهذا يجري عليه تحول طبقي- إنتاجي: وهو تحول له علاقة بالعمل وإداراته، وأجور العمل، لاحقاً، أي أنه بدلاً من عمله بنفسه في إدارة شؤون المقهى، يكون له دور المشرف الناظر إلى العمل. وهذه تشوفات على الرغم من محدوديتها، إلا أنها تشكل مبنى الشخصية، وصيرورتها الطبقية: ناهيك عن علاقته بالمكان، والتأرجح بين إبقائه بخصائصه، وتحويله إلى مرفق إنتاجي- ربحي آخر. أي من المؤسسة الصغيرة إلى الأكبر، بتصور

الآخـر، ممـا يعـدم حـدود النظـرة الباقيـة والمستقبلية إلى حركة وتأريخ المكان، وتأريخ الصراع، واحتمالات النتائج. من هذا نخلص إلى أن- المعلم أبو بلطة- نموذج يمثل الذهنية الشعبية- الوطنية، إلا أنه أنموذج مدروس بعناية، ونعني بذلك التمثل داخل النص، وهو يمثل بالمحصلة النهائية، خلاصة للبطل الشعبي الذي تناولته القصة الفلسطينية بتمثل واع، ومعبر بدقة عن فضاءات الواقع والمستقبل.

-**محمد الأزعر**: نموذج مهم، إيقاظي، يمثل الذاكرة التي تستنهض الآخرين، على الرغم من محدودية وجوده في النص، وسعة تأثيره. إلا أن حواره مع المعلم أبو بلطة شدد على أهميته ودلالته، فهو القائل للمعلم:

(مكاسبك من الاحتلال مثل الفجل، أوله منافع وآخره مدافع)

ولما كان المعلم أبو بلطة، معترضاً على ذلك، فقد قال له بحكمة كبيرة:

(نهاية الثلج يذوب ويظهر الذي تحته)

ومن هذا تتبلور شخصية- محمد الأزعر- على أنه ذاكرة كامنة في لا وعي- أبو بلطة-، وهو ذاكرة، حاملة لما هو ماضي بحكم قِدم العلاقة، وتماسّه بما يدور في السوق، قديماً وحديثاً.

-الأستاذ سعيد: نموذج اله الواعية- الذي يزن الأمور بميزان والانتماء الإيديولوجي غير المعلن مقولات وعبارات، تحدد معرفته، ذات الوعي أو الخلفية الفكرية با كما يظهر من خلال سرد الراوي المقهى ضمن شلته التي يلتقي أف تأثير على ما يبدو على شلته أولاً

- مسار الحدث لم يعتمد تشكيل متوالية، بل اعتمد على قدرة بناء تجمع بين هذا وذاك، بسبب استخدام راو عليم كلي المعرفة، لكنه محايد، استطاع أن يوازن بين داخلية الشخوص وخارجيتها.

المقهى ثانياً، خاصة علاقته بالمعلم أبو بلطة وتداول أمر الضريبة السنوية المترتبة على المقهى (اضحك يا معلم عن عام كامل، فقد يأتي يوم لا تضحك فيه على الإطلاق). وهي بلورة يستكشف من خلالها مكنون ما لم يحدث- المستقبل- فهو يقف من محنة المعلم موقفاً مشاركاً وموجهاً، لكنه ليس قسرياً:

-تستطيعون أن تنظموا إضراباً.

-إضراب..؟ ومن تظن أنه يجرؤ على الإضراب..؟

-ماذا تخسرون لو أضربتم؟ "ويقصد غير الأغلال"

-والله مسألة تستأهل التفكير.)

ونلاحظ من هذا الحوار وتدرجه، من حالة الانبهار عند- المعلم- والثقة عند- الأستاذ سعيد- متبلوراً إلى موقف تغيير في بنية المعلم أبو بلطة- سواء دفعه إلى حسم الموقف بفعل يمثل قفزة نوعية- الإضراب- وليس بقفزة تراجع- تحويل النمط-، ويكون- المعلم- بموقفه قد تمثل فعل الجماعة، وتأثير- سعيد عليها، وهو تأثير غير معلن، أسفر عن مشهد إضافة تعطيل العمل في المقهى أسوة بفعل الآخرين، كما سنرى لاحقاً- من هذا نجد أن شخصية الأستاذ سعيد، نموذج محرض يبصر الآخر بالأمر.

-الشيخ بهلول: نموذج على النقيض من سعيد، انتهازي، مستسلم، متراجع، توثيقي، فهو شيخ دين تقليدي، لكن لا يتمثل موقفاً نابعاً من إيديولوجيته، بل من تذبذبه الفئوي...

(-ثلاثة آلاف ليرة يا شيخ؟ من أين لي ثلاثة آلاف ليرة ضريبة؟

-بك بفرحها، الفرج قريب والنصر للعرب، ضر الأخضر في الرؤيا، قال لي بإذن الله.

- الأمثال الشعبية، وهي مطابقات لأفعال، أو مرايا نصبها المؤلف، أسسها على أنها فخاخ يقظة وتنبيه، ثم وضعها في المكان المناسب جداً، بما شكله من مقاربة مع البنى الذهنية والطبقية للنماذج.

-ومتى يكون ذلك يا شيخ بهلول؟

-اصبر يا ولدي وابشر، إنها في نهاية هذا الصيف).

نلاحظ هنا تردد الموقف وضعفه، واستسلامه للوهم، على العكس من شخصية الأستاذ سعيد. ثم إن الأقوال التي يطلقها على النقيض من تصورات المعلم أبو بلطة، كونها لم تشكّل عنده أي قناعة أو استجابة ما، بل إن قوله كان مشوباً بالسخرية، وقد تبلور أكثر في:

(-يا شيخ بهلول، المهم ماذا أفعل بالضريبة؟

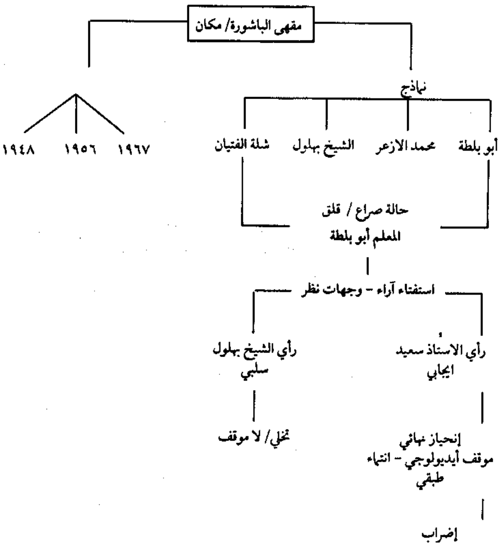
-أنت حر، كل واحد ينام على الجهة التي تريحه.)

ولننظر إلى مدى الموقف الذي تخلى فيه عن كل شيء، وانسلخ عن الاصطفاف مع القاعدة الأساسية في الحياة المتمثلة في- المعلم أبو بلطة- وسواه. وهو نقد لواقع مرير، ومعروف، حيث تبلور رأي المعلم بقوله:

(-لعنة الله عليك أيها الشيخ الأحمق، والله أن أمثالك حرام بهم شربة الماء).

هذه النماذج شكلت الأساس في تبلور الصراع داخل النص، متمثلاً في وجودهم ضمن حيز المكان "مقهى الباشورة"، محدداً في أزمنة متعددة.

ويمكن تحديد مستوى الصراع داخل النص من خلال الخطاطة الآتية، وهو صراع محايد، تكشف عنه الخصائص للنماذج والشلل، ونظرة المعلم أبو بلطة لهم.



من هذا نصل إلى أن حاضنة المكان- المقهى- شهد صراعاً داخله وخارجه، لكنه صراع ضمني، مفردات، وحدة، حسم، مما جعله ذا دلالة أوسع، فقد اصطف كصراع طبقي واضح، وطرح

- الأستاذ سعيد: نموذج المثقف- الطليعة الواعية- الذي يزن الأمور بميزان العقل والمعرفة والانتماء الأيديولوجي غير المعلق.

مفهومات عقلانية. أعتقد أن هذا ما ضيّق أفق النظر لدى أحد نقاد هذه المجموعة عند قراءته لهذا النص، واكتفائه بالإجهاز عليه وابتعاده عن وظيفة النقد والدرس.

وتبين الخطاطة السابقة، هي خلاصة تشكل النص من داخله، أن استيعاب أُسس الحياة الفلسطينية تم من خلال دلالة حيز المكان، وتوفر عناصر قلقة، لكنها مشدودة إلى بعضها من ناحيتين، أولهما: من منطق الوجود الفعلي في الحياة، وثانياً: كرواد داخل المقهى. وفي محصلة هذا ينتج نوع من الصراع، وهو [illegible] نمط محايد، توفر فيه القصة عل[illegible] الشخصيات، وعفوية أفعالها، الطروحات الإيديولوجية، والتعبئة[illegible] الشخصية بشكل هادئ ورصي[illegible] التهويل. وأعتقد أن القاص- خل[illegible] يتعامل مع الحيثيات داخل النص تاركاً الفعل المتراكم ووجهة النظر الشخصية. وقد ساهم نمط الحك[illegible] في صياغة مثل هذا التوجه، كذلك على نسق تطور الشخصية، ور[illegible] أن- السواحري- ينظر إلى النص أنه حاضنة تأريخية، وفي هذ[illegible] المقهى مكاناً لهذا المعنى. وهنا تحقيق المعادلة، بين طرح الأشياء والسلوكيات كما هي، ثم تحقيق دلالة من خلال ذلك، أي توفير التوازن بين ما هو إيديولوجي وما هو فني، لذا أجد أن تغليب جانب الفن كان كبيراً، وذلك لأنه وضع وفق مرتكزات حققت حيويته، وتواصله مع الأزمنة. أي تحقيق نص قصصي دائم الحيوية.

- النص الحيوي والخالد يخضع لقراءة جديدة، وفق معايير واجراءات جديدة أيضاً، فأنت أمام نص فيه محمولات، تقترب من محمولاتك النظرية، ولديك محمولات نظرية تقربك من محمولات النص.

إن الصراع كان قد تشكل من خلال المكان- المقهى-، وكان للزمن فيه تشظيات، لها تأثيرات مثل:

(فبعد أن سقطت حارة اليهود بيد العرب في حرب عام ثمانية وأربعين).

(إلا أن حرب حزيران فيما يبدو جاءت لتعيد حياة المقهى إلى مجاريها).

(واعتقاد محمد الأزعر الحازم بأن اليهود لا بد أن يخرجوا من البلاد كما خرجوا من غزة عام ستة وخمسين).

هذه الأزمنة، أعطت فعلها داخل النص، لأنها إشارات للمعاني، سواء كانت تأريخية، أو تشكيل بنية الشخصية وتبلور وجهة النظر. وكما هو واضح فإن المكان أفرز تاريخ الشخصيات وتجسد ذلك في تباين المواقف ووجهات النظر كما ذكرناها في متابعة مستوى الشخصيات، الأمر الذي أسفر عن تبلور الصراع، وظهور آثاره في ذهن- المعلم أبو بلطة- وهي مسألة دفع الحياة داخل النص، بخلق العلاقة الاستفتائية، حيث أدت إلى استقرار مساحة الصراع في فعل إجرائي- سياسي، واضح، ونعني به المشاركة في الإضراب من قبل المعلم- أبو بلطة.

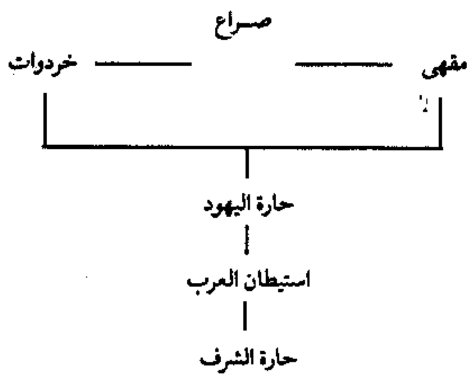
(وبكل هدوء وراحة بال قفل راجعاً إلى منزله، ويده تتلمس مفاتيح المقهى الذي ظل مغلقاً طوال ذلك اليوم).

أُسوة بدكان المعلم- الأكتع-، بعد أن تمنى لو:

(يزف له نبأ قراره الأخير، لشدة ما كانت دهشته حين وجد الدكان ما زال مغلقاً، تطلع إلى حيث الدكاكين المحاذية لدكانة الأكتع، فوجد أنها ما تزال مغلقة).

عندها حدد موقعه الآنف الذكر.

لذا فالحارة التي تقع فيها مقهى الباشورة، هي أيضاً ازدهرت بفعل تواجد جمع اللاجئين، حيث تحولت، واستقر حالها على وفق ما يأتي من ترسيمة:



مستوى

توظيف الموروث:

اعتمدت القصة في هذا الجانب على ذهن شعبي مخلق ومعبأ بالمفاهيم المستلهمة من القاعدة الاجتماعية أو من قاعها، بما يشكل جملة علائق دلالية ذات بُعد ممتد من التجربة. وكما هو معروف فإن الأمثال الشعبية تشكل ذاكرة جمعية، لأنها حصيلة خبرة طويلة، ليس على الجانب الفردي فحسب بل الجمعي أيضاً، فأمر توظيفها يعني الاقتراب من مكون الشخصية، ومن ثم من طبيعة خصائصها، وهذا يقود إلى أفعال وردود أفعال، مرسومة بدقة وعفوية، مما شكل في كثير من المواقع نمطاً محاكياً للفكر، باعتباره الإيديولوجيا، تجد لها مختبراً للتطبيق في ميراث الحياة، وليس خارجها، لأنها في الأساس استنبطت منها. من هنا نجد أن مثل هذه العلائق تفرز داخل نص القصة كالآتي:

–من خلال المكان– المقهى– باعتباره مكاناً شعبياً، يمتلك خصائص كثيرة، معروفة، ويمتلك أو يحتوي علاقات خاصة وعامة، وهو بذلك اختيار ذكي، للتعبير عن الحياة. فالتصغير لها لا يعني حصرها هكذا، بل تجميع أُسسها وإطلاقها من مكمن دال ومعبر عن فضاءاته. وبهذا يكون المقهى قناعاً مهماً في واقع الحال، وأكثر أهمية في التعمق، بسبب الاعتناء الذي أولاه المؤلف له، خاصة في الارتقاء الفني.

–الشخوص بشكل عام، كان معظمهم يمثل مزيجاً من شرائح شعبية (أبناء الحارة) كادحة ومناضلة بطريقتها مثل– أبو بلطة– الأزعر– بهلول– الأكتع–، هؤلاء يتحركون داخل حاضنة المعنى بدافعية الحس الشعبي، ووعي الحياة من محركها الأساس الذي هو حسب المنطق الإيديولوجي، أسس الصراع والحتمية والضرورة.. الخ. لذا نجد أن فعالية هؤلاء منبثقة من حس شعبي– طبقي، وقد أثمر ذلك في تخصيب (الحيّز– المقهى– الحياة–).

وبالمقابل يمثل الأستاذ سعيد، مقاربة بين الإيديولوجيا ونمط ما سبق ذكره في الحياة العامة، فهو على رأس شلة، يبث تأثيراته، وبعده النظري، حيث حاول المؤلف وبحرص كبير أن لا يبعده عن الشلل، ولا يدخله ضمنها، لكنه يترك أثره عليها، وهو رأي مدروس بشكل جيد، فيما أعتقد، أو هو حصيلة خبرة سياسية، تملي على الحياة منطقاً جديداً، لذا فسعيد خارج منطقة المباشرة، وداخل منطقة التأثير.

–الأمثال الشعبية، وهي مطابقات لأفعال، أو مرايا نصبها المؤلف، أسسها على أنها فخاخ يقظة وتنبيه، ثم وضعها في المكان المناسب جداً، بما شكله من مقاربة مع البنى الذهنية والطبقية للنماذج، بمعنى أنها ثنائيات أو مرايا عاكسة للحقيقة، للماضي والحاضر، حيث أخذ منها روحها الحقيقية من أجل الاستفادة من تأثيراتها. لذا أؤكد على أن استخدام الموروث الشعبي عند– السواحري– هو خليط من طبيعة البنية السردية والحكائية عند المؤلف، يضاف إليها المعنى

الإيديولوجي. فهو حكّاء ماهر، يختفي وراء سارد واعٍ نبيه، ذا باصرة فنية، يقترب كثيراً من حكّائي المجالس العامة أو مما أفرزته بطون كتب الموروث، خاصة "ألف ليلة وليلة".

المستوى الفني للقص:

ولأن القصة اعتمدت مركزاً واحداً، تشظت أسسه بعيداً وقريباً، لكنها تمحورت ف... أو مركز معين. ماثل في ذهن ... أمر الضريبة المترتبة على المقهى ... صراع، بين إبقائه على حاله، ... دكانة خردوات- كما أوضـ... والقراءات السابقة، فإن هذا أيضـ... فنياً، يسبب بساطة الفكرة، بمعنـ... حدثاً سردياً كبيراً، لكنه مهم.

من هنا ابتدأت الدربة فـ... فالمؤلف أمام حالة واحدة، هي أن ... راقد. ومثابر على إحياء متشكلا... وأجزم على أن هذا هو الحد الفا... وعكسها، بدليل أننا قرأنا قصة ... وخالدة بمعانيها. وهذا لا بد له أن يرتكز على معايير واضحة ومن هذه المعايير:

- يتعامل الكاتب مع الحيثيات داخل النص تعامل المحايد تاركاً للفعل المتراكم ووجهة النظر ما يرشح بنية النص.

-اعتماد القاص على الانثيال، بمعنى إثراء النص بممكنات الحدوث أو بناء تصورات، يفرزها عقل وإحساس قادر على البناء. من هذا انبثق البناء اللغوي أو تشكلت الجملة القصصية مثلاً على قدرة بث، وتقسيط. وهذا الجانب لم يكن لينحى منحى التقرير أو المباشرة، بل اعتمد على- السهل الممتنع-، وعكس المشهد من كوامنه قدر المستطاع، ومثل ذلك- كما ذكرنا- تحريك الخزين الذاكراتي- المثل الشعبي، باعتباره خزين تجربة ومثلاً، يحتذى به. إن هذه المحركات أفادت كثيراً من صياغات الحوار والتداعي ورسم الصورة وحدود الشخصية على أساس من صور قريبة لها، مما يشكل متوالية سردية ووصفية قابلة لعكس البنية الداخلية- النفسية للنموذج.

-التداعي- الانثيال، وهذا النمط اعتمد أساساً على انعكاس الفعل الآتي، والفعل المرحل أو الخزين، والمبتعد زمنياً عن- الآن-. وكان هذا الانثيال، عبارة عن محاورة دقيقة حددت الكثير من ردود الأفعال وتشكل الموقف إزاء هذا أو ذاك، وقد تركز في الإبقاء على فكرة القبول بالأمر الواقع أو التمرد عليه، والمقصود هنا الانحياز ثم الانحياز لمن..؟.

-مسار الحدث، لم يعتمد تشكيل متوالية، بل اعتمد على قدرة بناء تجمع بين هذا وذاك، بسبب ...يم كلي المعرفة، لكنه محايد، ...ازن بين داخلية الشخوص- ...ر- وخارجيتها، بعيداً عن قسر ...لاتجاه أو ذاك، بمعنى الاهتمام ...عي، لأن السارد أكثر قدرة على

- إن استيعاب أسس الحياة الفلسطينية تم من خلال دلالة حيز المكان وتوفر عناصر قلقة لكنها مشدودة إلى بعضها.

...مط الحكاية، فالسارد يتحول إلى ...ن الأحداث، وهنا يستخدم قدراته ... الشخصية في أحيان أخرى، مما قرب الحكاية أكثر في بعض الفواصل من مروية مشهورة، بينما الواقع أنها مشكلة من حاضنة منتج يمتلك ذهناً مخصباً بالمعارف من قاع الحياة.

وهنا استغل المثل الشعبي باعتباره مقتضباً لبنية حدث أو خط حياة، في إحالته إلى مثل أساسي موضوع تحريرياً أو داخل كتاب الحياة. لذا نجد أن اشتغال هذا النمط من الأمثال على محورين في اقتضاب الباث، والتأثير المباشر، وفي خزينه الذي يحيل إلى أكثر من مضائه. فإنه نمط من الروي والحكي، لأنه منبثق من حاضنة وحافظة لحاكٍ أو راوٍ.

-الحوارات لم تكن لتشكل صورة لدواوينه كلام، على الرغم من إمكانية الهبوط داخلها، لأن النص ومركزه يتيح الفرصة لمثل هذا المنزلق، لكن المؤلف كان أكثر حذراً من ذلك وحرص على تماسك النص القصير، بتوفير أسس النهوض به.

-الدخول في توالي النص، سرداً وحدثاً ووصفاً، وهو عبور بالقصة إلى منطقة الرتابة، والتشكل التقليدي، بينما نجد عكس ذلك تماماً سبب التجديد الذي يدخل النص، وتخصيبه بالمشاهدة والرؤى والأفعال، ومحاولة لرصد ورص كتلته البنيوية، سواء في مجال الجملة القصصية أو المشهد. وهذا سعي ضمن تقريب هذه المشاهد من بعضها، وخلق السببية لتلك العلاقة، حيث أصبحت هذه المشاهد كمثل السواقي المتصلة بنهر كبير وخالد.

خلاصة:

أجد أن من نافلة القول، التأكيد على مسعى هذه القراءة المؤطرة بشيء من تحليل وتفكيك النص، ومجبات هذا. فأول ما أراه هنا، أن النص الحيوي والخالد يخضع لقراءة جديدة، ووفق معايير وإجراءات جديدة أيضاً، فأنت أمام نص فيه محمولات، تستطيع أن تقترب من محمولاتك النظرية، ولديك محمولات نظرية تقربك من محمولات النص. وهذا لا يعني أن ثمة قصراً في التفسير، فالمسألة تتركز في فهم النص، وإعادة قراءته. وقد أحدث هذا يوماً ما خلافاً بين الكاتب- همنغواي- والناقد- كارلوس بيكر-، عند قراءته لرأي الناقد لرواية- الشيخ والبحر- وادعاء همنغواي بأنه خلق قرشاً حقيقياً، ومانولو حقيقياً، وبحراً ومركباً حقيقيين، لكن الأمر لا يتعلق بهذا أو ذاك، بل بأمر القراءة لأنها تغيب المؤلف، وتنتقل على ممكنات وحيثيات النص.. وهذا يسري على- السواحري- مؤلفاً، كما سرى على همنغواي وديستوفسكي، وأمثالهم.

لذا فقراءتي لهذا النص القصصي جاءت بعد استقرائه شفاهياً، عبر ترقُّب زمني طويل امتد إلى عشرات السنين، بسبب إيجابية النقد الموضوعي، وسلبية- الانتقاد- المعبأ..! من هذا وذاك وجدت أن في النص طاقة كبيرة، وعند قراءته بعد هذه المدة الطويلة.. وجدت مثل هذا التوجه فيه..

ولربما تكون القراءة هذه لم تتح فرصة الوقوف على خصائص أخرى، وهذا أيضاً ينبع من ظاهرة القراءة.. وقدرتها على الاستقراء.. لكنها على أية حال للإدلاء برأي لا نقول أنه مغاير، بل يأتي بما يغني القراءة السابقة.

❑❑❑

المهيمنة وتجلياتها

تأملات نظرية وقراءة تطبيقية

د.علي حداد

مقدمة

لعل المهمة الأولى التي واجهها النقد الأدبي، ومنذ أن مد أفق بصره إلى النص ليتفحصه، أن يكتشف تقولاته وما يخفيه من أسرار دلالية وجمالية، حتى أمست هذه القضية جوهر اشتغالات مجمل الممارسات النقدية قديمها وحديثها.

وفي سياق هذا التأمل الدائب سعى النقاد ودارسو الأدب إلى وضع مصطلحات ومفاهيم تشير إلى ذلك الجوهر المحض في النص، ساعين من خلالها إلى تمثل القيم الفكرية التي ينطلقون منها إليه، كي يقولوه إياها. ومن هنا تواترت المسميات والمفاهيم والمصطلحات.

لقد كان تأملنا لمسار التجربة النقدية الأدبية وهي تقدم مصطلحاتها دافعنا لإنجاز تجربة تخصنا في هذا المسار منطلقين مما وجدناه في مفهوم (المهيمنة) من إمكانية أن تكون مجساً نرتضيه لتفحص النص واكتشاف ما في العمق من تقولاته وحدودها الدلالية والجمالية.

وقد تطلب الأمر منا تدبر سياق الممارسة النقدية وهي تذهب في اتجاه تخليق مصطلحها المناسب لرؤيتها، فتقصينا ذلك المسلك الذي تحركت فيه آليات الاشتغال الاصطلاحي.

وبعد أن استوفينا هذا المسار من التفحص، عدنا لتقرير ما نريد من مفهوم (المهيمنة) وما تشتمل عليه في رؤيتنا الخاصة لها التي سعت إلى وضعها في مستوى جديد من التداول القرائي للنص واستنطاق ما يستقر في العمق منه ويعلن عن وجوده المنسجم في كل مستوياته وما يحيط بها.

وضعنا لها سماتها وقيمها وحدودها، وما يمكن لها أن تتجزه، وفي محاولة لتأكيد قدرتها الإجرائية، ذهبنا إلى تطبيقها على قصيدة (الخيط المشدود في شجرة السرو) للشاعرة الكبيرة نازك الملائكة، لنستجلي طبيعة ما تحكم برؤية الشاعرة، والكيفيات التي أعلنت المهيمنة المقترحة عن نفسها وهي تطلق يد فاعليتها في القصيدة.

(1)

يتداول الفيزيائيون، في مجال علمهم نظرية بسيطة، يطلقون عليها اسم (نظرية الأواني المستطرقة) تنص على أننا إذا ما وضعنا سائلاً ما في مجموعة أوانٍ متصلة ببعضها فإن كمية السائل ستكون متساوية في الأواني جميعها، على الرغم من اختلافها في الشكل والحجم.

هذه النظرية يمكن مناقلتها إلى مساحة التداول النقدي، لنضع منطوقها في ما يمكن تمثله منطلقاً لآلية تتفحص النص الأدبي وتجوب في مستوياته كلها، محاولة استجلاء الكينونة الدلالية والجمالية القارة فيها.

-لعل المهمة الأولى التي واجهها النقد الأدبي، ومنذ أن مد بصره إلى النص ليتفحصه، أن يكتشف تقولاته وما يخفيه من أسرار دلالية وجمالية، حتى أمست هذه القضية جوهر اشتغالات مجمل الممارسات النقدية قديمها وحديثها.

-تمسك "المهيمنة" بأزمّة النص، فتملكها بحضورها القيمي، وتضفي عليها مسوحها، وتؤطرها بما تشاء لها أن تتفوه به وتعلنه، ليمسي النص جسداً من التشكلات الدلالية والجمالية.

إن توظيف هذه النظرية في مجال الممارسة القرائية سيذهب على رؤية النص الأدبي وهو يعلن عن مكنونه الحقيقي الذي يحتكم في العمق منه إلى حيوية تتفجر مياهها في مختلف مناحيه، وبمستوى واحد من الفاعلية يكون مجس اكتشافها (المهيمنة) التي نضعها في مماثلة حركية للسائل الذي أضفى وجوده المتساوي في تلك الآنية جميعها.

تمسك (المهيمنة) بأزمّة النص، فتملكها بحضورها القيمي، وتضفي عليها مسوحها، وتؤطرها بما تشاء لها أن تتفوه به وتعلنه، ليمسي النص جسداً من التشكلات الدلالية والجمالية، روحه تلك المهيمنة بل هي لونه وسيماؤه وعطره، وكل الذي تتناوله يد القراءة الجادة من تجليات أعماقه.

(2)

ربما كانت أولى الإشارات الاصطلاحية إلى (المهيمنة) ما نجده عند (رومان جاكوبسن) وهو واحد من (الشكلانيين الروس) الذين برزوا حلقة جديرة بالاهتمام في مسار الدراسات اللغوية والأدبية الحديثة، إذ كان لأفكارهم دورها الفاعل فيها سواء بما أنجزوه من دراسات مهمة، ولا سيما تلك التي اهتمت بالبحث عن خصوصيات العمل الأدبي وعناصر تشكله، أو ما وضعوه من مصطلحات ذات طبيعة إجرائية جديدة، حتى لقد "أغنت تعريفاتهم كثيراً من المفاهيم الأدبية والفنية التي كانت متداولة"(1)

ولعل المنجز الأساس الذي يشار إليهم به هو أنهم وضعوا الأدب في مستوى متميز من الانشغال، حين بحثوا له عن سمات تجعله -بقيمة البنائية والجمالية- يعلن عن وجوده الخاص، فالتمسوا له مجموعة من الخصائص تمثلت في(2)

-الترتيب والتناظر والتناسب والكمال
-الترابط المطلق
-كل شيء له معنى
-الأعمال الفنية يمكن أن تؤول بطرق مختلفة
-العمل الفني يتجاوز عصره.

ومن خلال هذه الخصائص يعلن العمل الأدبي عن وجوده كونه "نظاماً مبنياً بطريقة لا يمكن فيها فصل شكله عن مضمونه، وإن نظام النص هو النص ذاته، بقوانينه وعلاقاته وتعاملاته"(3) ومن طبيعة هذا النظام المسكون بأدبيته أن تتعالق عناصره -ولا سيما اللغوية منها- وما يترتب على ذلك من نظام تتحدد فيه خصوصية الظاهرة الأدبية في أي عمل أدبي"(4) إذ يتم الكشف عن أدبية النص- طبقاً لما رآه جاكوبسن من خلال "البحث عن طبيعة تشكل العناصر اللغوية داخل النظام الأدبي"(5) ومن تحديد لوظائف التداول اللغوي الست التي قال بها الشكلانيون(6) كان منطلقهم إلى (الشعرية) التي عدوها واحدة من تلك الوظائف، تبرز حينما تتوجه الرسالة بالتركيز نحو ذاتها (نحو الرسالة) فتسود الوظيفة الشعرية أو الجمالية"(7):

ولتحديد هذه الوظيفة أطلق رومان جاكوبسن مصطلح (المهيمنة) التي ينطلق منها لبيان الوظيفة التي تتصدر العمل "فإذا كانت الشاعرية- أي وظيفة شعرية بلغت في أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي ما- فإننا سنتحدث حينئذ عن شعر"(8). وبهذا كشف جاكوبسن عن (المهيمنة) مفهوماً ذا فاعلية إجرائية مهمة، تحدد للعمل طبيعته وتوجهاته، ليصوغ لها تعريفها على أنها "بروز أحد الأنساق وتحكمه بالعناصر الأخرى بوصف (المهيمنة) عنصراً بؤرياً للأثر الأدبي(9)

وبذا أمست (المهيمنة) سعياً للكشف عن الوظيفة –أو العنصر الغالب– على بنية النص الأدبي وتلك هي الوظيفة الشعرية التي تهيمن على ما عداها من وظائف فيه.

وفي مقابل كون الوظيفة الشعرية ليست الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة(10) فإن جاكوبسن لا يقصر هذه الوظيفة على الشعر وحده" وإنما هي موجودة في الأنشطة اللغوية الأخرى. ولكن بينما تقوم بعمل ثانوي في مثل هذه الأنشطة نراها تسيطر على النشاط الشعري بما تبدع في لغته من غنى وكثافة"(11)

وقريباً من مفهوم (المهيمنة) الذي أعلى جاكوبسن من شأنه ووضعه في مجال التداول الاصطلاحي، قدم بعض اللسانيين مفهوماً موازياً له تحت وصف (الهيمنة) التي عرفت بأنها "مكون جـ من الجملة ص، مهيمن في ص، إذا قصد المتكلم أن يوجه انتباه مستمعه إلى مفهوم جـ في ص"(12) ويفهم من هذا التعريف "أن مكوناً واحداً في جملة ما يهيمن على ما سواه، وهذا صحيح، ولكنه لا يعني في نفس الوقت إن المكونات الأخرى لا أهمية لها في الجملة. فكل مكون أساسي قابل لأن يقع عليه النبر وتلقى عليه الأضواء أكثر من غيره"(13).

(3)

عرفت بعض المعاجم كلمة مصطلح (Terme) على أنه "لفظ موضوعي يؤدي معنى معيناً بوضوح ودقة، بحيث لا يقع أي لبس في ذهن القارئ أو السامع"(14). وجعلت الدوائر الاصطلاحية واحداً من شروط إشهار أي مصطلح مقترح" ضرورة وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلول المصطلح اللغوي ومدلوله الاصطلاحي(15) وهو ما نجده يقيناً يؤكد تمثله لذلك، فيما ندعو إليه من تحديد لمفهوم (المهيمنة)، لا يكاد يقع فيه أي لبس دلالي، في الوقت ذاته الذي نحيل مفهوميته إلى ما تكفلت به الدلالة اللغوية طبقاً لما وردت في معاجم اللغة العربية كما مر ذكره.

إن ما نضعه في كيان دلالي لمصطلح (المهيمنة) يتمثل في كونها وجوداً ذا حضور خاص دلالياً وجمالياً، يتأسس على شيء يتحكم في مجمل التشكل الوجودي للنص، قد يكون فكرة أو موقفاً أو مفردة ذات طبيعة تعبيرية خاصة، أو انشداداً إلى عاطفة ما تمد نسغ حضورها في مناحي النص كلها، حتى لا ينأى أي شيء فيه عن تنفس قيمتها. ومع أنها قد تبرز في سطح النص إلا أن الغالب عليها –ولا سيما في النصوص العالية قيمياً وفنياً– أن تسكن في العمق القصي من النص. بما يتطلبه ذلك من فعل قرائي جاد ومخلص وصبور، يتم فيه الإصغاء جيداً إلى أصوات النص وما تتكلم به هامسةً من أسراره. وذاك يعني أن من يتصدى إلى تلك المهمة هو قارئ من طراز خاص في ثقافته وحضوره الذهني، وحميمية احتضانه للنص وتأمله. إذ لا يستجيب النص لكل من يطرق بابه، أو للذي يمر به مروراً عابراً، أو ذاك الذي وضعته الصدفة بإزائه "فهو لا يكشف مخبؤاته من الأسرار إلا بقدر ما يمنح له من اهتمام، من قبل دارس له مزود بإمكانات معرفية، ووعي بخصائص التجربة الإبداعية لهذا الجنس الأدبي أو ذاك، وتأول لقيمها ومنطلقاتها"(16).

وليست (المهيمنة) شيئاً يتم اجتراحه من خارج النص بل هي بعض ما يتفوه به ذلك النص حين يأمن جانب قارئه، ويستجيب لنداءاته، ويرضى عما بذله في طريق الاقتراب منه من العناء والمكابدة. ومن هنا تصبح (المهيمنة) زاوية للتأمل والرؤية تخص القارئ دون سواه، ولا تفرض

–ليست "المهيمنة" شيئاً يتم اجتراحه من خارج النص، بل هي بعض ما يتفوه به ذلك النص يأمن جانب قارئه، ويستجيب لنداءاته، ويرضى عما بذله في طريق الاقتراب منه من العناء والمكابدة.

توصلاتها على الآخرين فهي تعطيهم الحق في اكتشافات أخرى وإن كانت مغايرة لها، تتحقق من زاوية نظر بحسب جهة الارتياد "ولذا فليس للدارس أن يطالب سواه بتبني ما تحقق له من تكشفات جسد النص، مثلما ليس لسواه أن يكذب دعواه ما دامت تمتلك وجهة صواب تستند إلى ما حصلت عليه من نضح النص في أوانها"(17).

فالمهيمنة إذن (ديمقراطية)، تتيح للقارئ أن يتأولها ويصنع لرؤيته ما يخصه منها. ولكنها في الوقت ذاته (دكتاتورية) تستبد بالقارئ وبالنص معاً بمجرد أن يتم اكتشافها والإمساك المتيقن بها قيمة أساس يحتكم النص إلى فاعليتها.

—ستكون القراءة، وهي تتجلى في تكشفات متواترة للمهيمنة، متعةً عالية الإثارة، وشعوراً غامراً بفرح الراصد بالرصيد، ونزوعاً نحو مغامرة ذهنية أخاذة.

(4)

لكي تفصح المهيمنة عن حضورها الجلي في النص لمن يأتيه لا بد من سياق إجرائي يتبع وبحرص جاد على اشتراطاته وما يتطلبه في طريق إنجاز المهمة المرتجاة ويكون منطلقه النأي عن أية تصورات مسبقة توافر عليها القارئ عن ذلك النص، سواء ما كان منها نتاج قراءات سابقة لغيره، أم كانت رؤية منهجية تبناها هو ذاته، ويريد أن يؤشر في النص أدلة تؤيدها. إن التجرد والحيادية ومناداة النص بذهن صاف هو أول ما ينبغي التوافر عليه، لتتم قراءة النص مرات متعددة والرحيل في أفنائه بحيوية ما فيه، وإمكاناته التي يدلل بها عن قيمته، وما يريد إيصاله لمتلقيه. ومع كل قراءة لا بد من الوقوف المتأمل لتقولات النص وترتيب ما يتواتر في الذهن من تجلياته، ومقدار ما تبثه مستوياته من قيم واكتناه جمالي. حتى إذا ومضت إشارة ما، نحملها محمل الظن على أنها المهيمنة المرتجاة نعود إلى ما تشكل منه النص وابتداء من العنوان حتى آخر سطر فيه، واستنطاقاً لمستوياته اللغوية والتركيبية والإيقاعية والدلالية، ومساءلة لها عما تحمله من فاعلية تلك (المهيمنة). فإذا ما استجابت كل أنحاء النص لما نطلبه منها فذاك ما سنعض عليه بنواجذ اليقين؛ ونصدح به قيمة مهيمنة تحتكم قراءتنا إليها، وتنطلق منها. أما إذا لم يأخذ الأمر ذلك المآل، وعجزت (المهيمنة) أن تنجز التواصل التام مع مستويات النص وقيمه جميعاً، فعلينا أن نضرب عنها صفحاً، ونعود لقراءة النص مجدداً وتأمله والإصغاء لتقولاته، منتظرين اللحظة التي ستشرق فيها رؤية لمهيمنة منتظرة.

إن عملية البحث والاستنطاق التي نقوم بها هنا تشبه في كثير من حيثياتها ومعالجاتها ما يقوم به المحقق البوليسي فيما بين يديه من قضايا، تتطلب التقصي و الإمساك بكل ما يبرزه مسرح الواقعة من أدلة، للاستفادة منه في فك خيوط الأحداث وحل ألغازها. على أن الفرق شاسع فيما ينتجه المسعيان، فبينما يكون دأب المحقق الإمساك بمن يشير إليه بإصبع الاتهام، لما اقترفته يده من سوء وآثام، يأمل القارئ أن ينال حظوة الاقتراب من تلك القيمة الفاتنة التي أضاء حضورها بهاء الدلالة وجمالية التشكل في النص، ليعلنها قيمة شاهدة على خصوصية التجربة الإبداعية، والفيض الذي تكتنفه من أسرار خصبها. إن إدراك المهيمنة في النص جهد خلاق لقارئ لماح، إذ هي تتأبى عن الإعلان المباشر عن نفسها، فهي —مستفيدين من قول لأبي حيان التوحيدي— بروق تأتلق، يكشف عنها إصغاء شديد الحساسية لوجودها المنبث في خلايا النص، محجوباً عنه بستر من البناء اللفظي والاحتدام الشعوري وفاعلية المخيلة والافتتان الإيقاعي الخاص. غير أن ثقلها المستمكن من جسد النص كله يؤدي به إلى أن يتفوه بين الحين والآخر. فإذا ما استعرنا للنص ما يقترب به من الإنسان في وجوده الحي والفاعل والمتأطر بسيماء تميزه أمكن لنا أن نوظف قول الإمام علي: "ما أخفى إنسان

أمراً إلا ظهر من فلتات لسانه" في أمر ما يتلجلج من المهيمنة في تفوهات النص وتشكلاته.

وإذا توافرنا بعد ذلك الجهد القرائي على حصيلة من اليقين وصدق استنطاق المهيمنة كان ذلك هو دليل على صواب المسلك الذي سيتم توجيه القراءة النقدية من خلاله ودراسة مستويات النص وتحليلها على وفقه، وترتيب ما أنجز من توصلات في سياق من الكتابة التحليلية الجادة.

(5)

وبعد فإن وضع اليد على (المهيمنة) والتثبت منها والانطلاق بها إلى دراسة النص يحقق جملة من الإنجازات المعرفية والقرائية التي يمكن أن نجملها في الآتي

*لا يتأتى اكتشاف المهيمنة إلا عبر قراءات متعددة دائبة، وهو ما يعني أننا في توجهنا هذا إنما نمنح النص ما هو جديد به من القراءة والتأمل والتفحص، كونه ممتلئاً بقيميته الخاصة وتشكله الإبداعي الذي يمتاز به عن سواه من أشكال النصوص المستهلكة في نطاق التداول اللغوي اليومي.

*وبذلك يتحقق في وعي القارئ المتجه إلى النص أنه يتعامل مع كينونة لغوية مفعمة بخصوصياتها، عصية عن الاستجابة الآنية والتلقي البسيط، متشابكة في ما ينهض بها من رؤى وتشكل بنائي.

–تقوم جملة النص على بناء يتحكم فيه الفعل بحركيته وتبدلاته، والسطوة فيه للفعل المضارع الذي تتسع دلالته الزمانية لتعبّر عن الماضي والحاضر والمستقبل.

*ولكي يتصدى ذلك القارئ للنص أن يكون مثقلاً بعدة معرفيـ حانية لتحقيق تواصل روحي مع النص. وهكذا تصبح خصيبة حين يتأطر ذلك الل طاقتين بمواصفات عالية هما:

*وإذا تواصل القارئ إلى ما توصل متيقن بمهيمنة، منحه ذلك اطمئناناً إلى صواب ما أنجزه من تدارس للنص وتفقه في استنطاقه على وفق رؤية تخصه وذائقة تعلن عن مستوى إمكاناته القرائية.

*وستكون القراءة، وهي تتجلى في تكشفات متواترة للمهيمنة متعة عالية الإثارة، وشعوراً غامر بفرح الراصد بالرصيد ونزوعاً نحو مغامرة ذهنية آخاذة.

*ينأى البحث عن الميهمنة بالقراءة النقدية عن الوصفية والانطباعية الباهتة التي سادت كثيراً من الدراسات بوصف تجليات (المهيمنة) إنما تنجز قراءة قيمية، وتتطلب وعياً في ترسيخ اليقين بما تم نواله من توصلات عنها.

*تفتح أبواب النص على قراءات متعددة، وتستجيب للمفاهيم الإجرائية عن القارئ وقدراته، وحقه في إعلان مكتشفه القرائي خصوصية معرفية وذوقية دالة عليه.

*تنطلق من النص وما يكتنزه من تقول معرفي وجمالي، لتذهب لاحقاً إلى خارجه، بما يدعم مكتشفاتها. وهي في ذلك إنما تعيد إيصال النص بعوالم وجوده التي يتحرك في محيطها سواء ما كان منها حضوراً لفاعلية ذات المبدع أم الاستجابة لاشتراطات قيم النوع والاحتكام إلى الهيئة المعرفية والاجتماعية التي تمد أنساغها في آفاق تشكله.

*ترسخ آصرة الانشداد الإيجابي والانسياح القيمي الذي يكتنف موجودات النص الدلالية ا يؤكد ذلك التواصل بين ما س والكيفيات الفنية التي تجسده.

في البحث عن (المهيمنة) وهي نص المفرد فإن دراسة المنتج يب ما كله، ربما تكشف لنا عن) واحدة كبرى، تتحكم في مجمل

–يقوم هذا النوع على إشكالية التداخل بين نوعين أدبيين هما الشعر والقصة، ليلغي مفهوم النقاد النوعي في النص الأدبي، ويقيم علاقة تضافر بينهما.

إنجازه عبر تواتر حضورها فيه.

مهيمنة

الدراسة:

قصيدة نازك الملائكة الموسومة "الخيط المشدود في شجرة السرو" هجائية تحكمت فيها رغبات المرأة المكبوتة في تهشيم سطوة الرجل التاريخية عبر السخرية المرّة من أكثر أماكن القداسة لديه: مشاعره.

ملاحظات خارج المتن:

هذه القصيدة من قصائد نازك الملائكة في ديوانها الثاني (شظايا ورماد) الصادر عام 1949م وهي واحدة من عشر قصائد شكلت حصيلة التجربة الشعرية التي أهلت نازك لأن تكون في مشهد ريادة الشعر الحر(18).

يقول التاريخ المثبت في نهاية القصيدة أنها نظمت عام 1948، أي بعد عام واحد من قصيدتها التي أدخلتها في تاريخية الريادة: (الكوليرا).

وإذا كانت (الكوليرا) تقوم على غنائية محض فإن (الخيط المشدود في شجرة السرو) تقدم مثالاً متقدماً في تجربة الشعر الحر لـ (القصيدة–القصة) وهو نوع شعري عرفته الشعرية العربية إلى جانب القصيدة الغنائية منذ عصور قديمة في تاريخية هذه الشعرية(19).

ويقوم هذا النوع على إشكالية التداخل بين نوعين أدبيين هما (الشعر– القصة) ليلغي مفهوم (النقاء النوعي) في النص الأدبي، ويقيم علاقة تظافر بينهما "ويحاول النص صهر قطبين متضادين: قطب لغة الشعر، وقطب لغة القص. فلغة الشعر ترتكز على الآني، على اللحظة في أكثف أشكالها، أما لغة القص فترتكز على النمو والتطور، أي على تقديم المدى الزمني. ويولد الجميع بين هذين القطبين نوعاً من النصوص تحاول أن تجمع بين الكينونة التي هي قوام الشعر والصيرورة والتي هي قوام القص"(20) ومن هنا يصبح من المناسب جداً أن نستخدم لوصفها تسمية "نص" عوضاً عن "قصيدة"(21).

تجليات

متون النص:

أولاً المتن الحكائي:

يقوم النص على حكاية بسيطة تتكرر أحداثها كثيراً في قصص الحب وحكاياته، فهناك محب شاب تستيقظ في نفسه مشاعر الحب الذي ظن أنها خمدت، ويقوده الشوق العارم إلى بيت حبيبته التي فارقها مدة شهرين ليفاجأ بخبر موتها "وفيما هو يسمع هذه الكلمة الرهيبة وهي تتردد في أذنيه كالمطرقة، يتعلق طرفه بخيط مشدود في شجرة سرو قائمة في باحة البيت، وبين رنين اللفظة الداوي.. وبين الخيط المشدود تتوزع نفسه نهباً منقسماً، ويطول به الوقوف، وهو غائب عما حوله، تتجاذبه القوتان الضاغطتان، ثم يعود – وهو ما يزال يسمع الصوت، والخيط في يده يعبث به ويلفه حول إبهامه(22).

ثانياً: المتن البنائي للشخصية:

وضعت الشاعرة النص في سبعة مقاطع (23)، سنجد لاحقاً أن هذا التقسيم له مبرراته في بناء نظام من المهيمنات تحكم بعضها في مقطع أو أكثر إلى جانب المهيمنة الرئيسة التي بنيت عليها فرضية هذه الدراسة. وفي صيغة القص – إذا ما تجاوزنا المتن المكاني وطبيعة عنصري الزمان والمكان اللذين سنتعرض لهما لاحقاً– تداول هذا النص بناءً خاصاً للشخصية.

تقسم شخصيات هذا النص إلى نوعين بحسب جنسها:

-**شخصيات مذكرة:** هناك شخصيتان أساسيتان: (الرجل- الحبيب) ويمكن أن نعد الخيط شخصية أخرى لها صفة الذكورية.

-**شخصية مؤنثة:** وتطالعنا في النص ثلاث شخصيات: الشاعرة (نازك نفسها) تتولى رواية القصة التي أخبرها بها صوت ما، ثم تلاشى. والشخصية الثانية هي شخصية (الحبيبة- المتوفاة) التي يهيمن حضورها على النص كله. أما الشخصية الأنثوية الثالثة فهي الأخت (أخت الحبيبة التي تخبره بموتها.

وإذا تركنا الآن الحديث عن (الخيط) لأننا سنتناوله عند دراسة العنوان فإن الشخصية المذكرة الوحيدة في النص، وهي (الرجل) نجدها مغيبة، مع إن المتن الحكائي يرشحها للبطولة المطلقة في النص، غير أن وجودها لا يتحقق إلا من خلال ما ترويه لنا شخصية المرأة (الحبيبة)، وهي شخصية غير موجودة في الواقع لأنها (متوفاة).

وهذه بادرة أولى في طريق تحقق رؤية هذه الدراسة. لقد تحكمت المرأة بالنص كله من خلال احتكارها العملية الإخبارية فيه، فالشاعرة هي التي تخبرنا بالحكاية التي سمعتها من صوت تردد أمامها في ليلة مظلمة، وسنجد أن هذا الصوت هو لامرأة سيتولى الإخبار بكل ه (الأخت) المرأة الثالثة في النص بموت الحبيبة.

-مثلما ابتدأت القصيدة في مقطعها الأول بالجو الظلامي، ها هو بناؤها يستدير ثانية ليعود إلى نقطة البدء، ومع الظلام يأخذ كل شيء بالانتهاء والتلاشي، بما يؤكد البناء الدائري لهذا النص.

وتبدو المفارقة هنا حين ؛ الحي) مع (المرأة- المتوفاة) الأدو فاقداً لوجوده، في حين تنهض ا لتتحكم في رواية النص واستبطان مشاعر الرجل فيه وإظهارها. وهكذا صار الحضور (الحياة) غياباً والغياب (الموت) حضوراً، وهو ما يفصح عنه بناء جملة النص بدقة.

ثالثاً: بناء جملة النص:

تقوم جملة النص على بناء يتحكم فيه الفعل بحركيته وتبدلاته، والسطوة فيه للفعل المضارع الذي تتسع دلالته الزمانية لتعبر عن الماضي والحاضر والمستقبل، فمن بين (129) فعلاً اشتملت عليهم جملة النص- وهو عدد هائل في نص شعري، يقوم على واقعة الموت ذات البعد الماضوي في الحضور الذي يميل إلى قيم الثبوت والاستقرار- هناك (89) فعلاً مضارعاً و (40) فعلاً ماضياً، وليس هناك أي فعل للأمر!! فما الذي يريد أن يقوله بناء الجملة بصيغته الفعلية هذه؟.

على وفق الفرضية التي أقمنا عليها الدراسة، يمكن أن نقرر: إن محتوى السخرية الذي احتوى فكرة النص وهيمن عليها يفرض تمكنه من أزمنة بناء الجملة من خلال توعية الفعل الذي تقوم عليه.

تواجه المرأة في النص حركية الفعل عند الرجل (الذي استبد بالفعل المضارع) بالفعل الماضي. ونلاحظ أن المهيمنة الرئيسة في الماضي تقوم كلياً على فكرة (الموت) التي وردت صريحة في الفعل الماضي (مات) متصلاً بتاء التأنيث (ماتت)(15) خمس عشرة مرة. أو بأفعال ماضية تحمل دلالته أو تقترب منها (اضمحل، تلاشى، وارى، خلا، غاب، انطوى) ليصل عدد الأفعال الماضية إلى (21) فعلاً.

وتحاول المرأة أن تحدّ من فاعلية وجود ء كل فعل مضارع يخصه فعلاً

-يثير الدهشة خلو النص من أي فعل آمر، مما يبدو شكلاً من الاحتجاج بصيغة الإقرار، قفز من لا وعي الشاعرة يتجسد في النص.

فكأنها تحقق مواجهة الحاضر بالماضي. وغالباً ما يكون الفعل (مات) نفسه الذي يتقدم عليه في محاولة للحد من حركيته: (مات- تسأل)، (ماتت- ترنو)، (ماتت- يهمسه)، (ماتت... تصرخ)، (ماتت- تمضي)، (ماتت- يعلو)، (ماتت-يضمحل)، ومع ذلك كله يبقى عدد الأفعال المضارعة أكثر من ضعف الأفعال الماضية، محققاً تفوق الرجل وسطوته وامتلاكه لحقوق شرعية وقانونية هي ضعف ما للأنثى!!

ويثير الدهشة خلو النص من أي فعل أمر، مما يبدو شكلاً من الاحتجاج بصيغة الإقرار قفز من لا وعي الشاعرة ليتجسد في النص، على افتقاد المرأة قدرة أن تكون (آمرة). لقد أقصى الفعل الذي يدل على الأمر، وهو وجه من وجوه احتجاج المرأة على دكتاتورية الرجولة، يقود إلى رفض الواقع المفروض هذا عن طريق السخرية من صانعه: (الرجل).

رابعاً: المتن الدلالي:

يفرض هذا النص قراءة خاصة تقوم على ملاحقة لجغرافية بنائه الدلالي الذي تجسد في مقاطعة السبعة. أن كل مقطع محكوم بمهيمنة خاصة تقود إلى المهيمنة الأساس، واستجلاء هذه المهيمنات لا يمكن الوصول إليه إلا أن توقفنا عند كل مقطع على حده، على طريق لم شمل الفكرة التي تقرر هذه الدراسة قيام النص عليها، وسنتوقف أولاً عند العنوان.

*العنوان:

من المهم أن نقف عند العنوان بوصفه العتبة الأولى التي تمتلئ بقيم النص كلها.

-الخيط المشدود في شجرة السرو-

يتكون العنوان من جملة اسمية فيها أربعة أسماء، بينها حرف الجر (في) وهي واحدة من مفارقات عديدة احتواها هذا النص.

لقد هيمن الفعل على بناء النص بنحو لافت للنظر، في حين خلا العنوان منه!! والعنوان بهيأته التي هو عليها يمكن أن يعد ناقصاً في ما يفصح عنه من دلالة، فإذا كانت كلمة (الخيط) مبتدأ و (المشدود) صفة له، وجملة "في شجرة السرو" خبراً، فإن هذا الخبر لم يكمل معنى الجملة. إن السؤال يمكن أن يظل قائماً عن ماهية الحال التي كان الخيط عليها. بمعنى إن الجملة ما زالت تبحث لها عن خبر حقيقي يفصح عن المبتدأ ويدل لعيه.

هل وراء ذلك قصدية معينة؟

أهو إصرار من الشاعرة، التي رأت وهي تفسر الفكرة التي قام النص عليها، إن ذلك الخيط شيء تافه واجهته عين البطل(24)، وهو لا يستأهل الانشغال بهيأته؟

أم لأن الخيط... مذكر؟

لقد احتوى العنوان على شيئين، أحدهما مذكر (الخيط) والآخر مؤنث (الشجرة) وعند توصيف كل منهما يظهر الآتي:

-الخيط المشدود= مذكر+ جماد+ واهن+ مجهول(يفتقد مواصفات اللون والنوع مثلاً)+ ناقص الدلالة (بدليل وصفه بالمشدود وما بعده).

-شجرة السرو= مؤنث+ حي+ قوي+ معلوم (يمتلك الشكل والنوع)+ تام الدلالة (بدلالة إن كلمة السرو أضيفت إليه).

ويبدو وجود حرف الجر (في) بين الاسمين ذا دلالة معينة. فالفعل (شد) يأخذ في الغالب حرف الجر (إلى)(25) أو (الباء) كقول امرئ القيس(6):

فيا لك من ليل كأنه نجومه

بكــل مغــار الفتــل شــدت بيــذبل.

فـي حين أتـت الشـاعرة بـالحرف (فـي) الـذي يحمـل دلالــة الاحتــواء والاكتنــاف لتجعـل الخـيط مشدوداً (في) الشجرة كناية عن احتوائها له(27).

ونـرى العنـوان بهيأتـه التـي هـو عليهـا عنوانـاً (رامزاً) يمكن أن تفسره الترسيمة الآتية:

الخيط المشدود ← الرجل
في
شجرة السرو ← المرأة

فالرجـل- طبقـاً لقناعــة (أنثويــة) شخصــتها الشــاعر فــي القصــيدة -وجـود مكتنـف بحضـور المرأة، وليس كما يسعى المنطق الرجولي السائد عبر العصور في إخفاء هيمنته وسطوته.

*المقطع الأول:

حـدد فيـه عنصـرا القـص، الزمـان والمكـان، فالزمان هو الليل بدلالة (صوت الدياجي المدلهم) والمكــان هــو (الشــارع المظلــم) ثــم (البيــت) و (الشارع المظلم) مرة أخرى.

ويبــدو هــذا المقطــع مكتوبــاً علــى لســان الشـاعرة، فهنـاك صـوت مـا حدثها بمـا سيلي مـن وقـائع، لـيس هـو صـوت رجـل، وذلـك مـا سيفصـح عنــه المقطــع التــالي فالمتحــدث هــو (الحبيبــة- المتوفاة)!!.

والمهينـة التـي تـتحكم فـي هـذا المقطـع هـي مهيمنة (السواد): الشارع المظلم، ا... الــدياجي الملهــم، والصــوت يـ... يتلاشى،. إن كل شـيء محكوم بـا... وسيتحكم هذا السواد بزمان وقو... تجري في ليلة كل ما فيها مصبو... بدا وجه السخرية في هذا المقطع

- النص جسد من التشكيلات الدلالية والجمالية روحه تلك المهيمنة بل هو لونه وسيماؤه وعطره وكل الذي تتناوله يد القراءة الجادة من تجليات أعماقه.

يتذكر حبيبته إلا في مثل المناخ (الظلامي)!!.

*المقطع الثاني:

يأتي علـى لسان امرأة هي (الحبيبة-المتوفاة) تخاطـب رجــلاً هــو (الحبيــب-الحــي) لا لتخبـره بأشياء يجهلها بل لتتولى توصيف مـا يجري في دواخله من مشاعر وانفعالات. فالرجل هنا مغيّب الصـوت ولكنـه حاضـرة الهيأة. وتمتلك المرأة قدرة التحـرك فـي الأزمنـة المختلفـة واستظهار مشـاعره فيها:

الماضي= قصة الحب الذي يحسبه قلبك ماتا.

الحاضر= وهو ما زال انفجاراً وحياة.

المستقبل= وغداً يصرك الشوق إليا.

وتناديني فتعيا

إن الحبيبة:

ماتت وأماتت معها الحب= الماضي

ولكنها ستراه وقد استيقظ=الحاضر

وستعاقب الحبيب= المستقبل

والمهيمنة التي تحكم هذا المقطع تتضح في الفعل (أرى) الذي تردد كثيراً

فالليل =الزمان ← يرى الرجل

والشارع=المكان ← يرى الرجل

وأنا نفسي=المرأة ← ترى الرجل

والرؤيـة لـدى الحبيبـة (المتوفـاة) ذات شـقين: فهـي رؤيـة خارجيـة، ترصـد هيأتـه وتحركاتـه فـي المحـيط الخــارجي مــن حولــه، ورؤيــة داخليــة، يتكشـف لهـا فيهـا مـا يتعمـل فـي دواخلـه، ويبـدو مظهر السخرية من الرجل هنا في إن كل شـيء مـن موجـودات الـنص: حيـاة أو جمـاداً يـرى مـا ...تعـه، أمـا هـو (الرجـل) فسيضـع ... لاحقاً في (الخيط) ولـن يـرى مـا ... ذاته.

-المرأة محكومة بسيطرة الرجل، ويده العليا في كل شيء، وهي، حتى عندما تعبر عن مشاعرها تجاهه وتريده تترك له الخطوة الأولى، وتظل تنتظرها.

***المقطع الثالث**

تتواصل هيمنة المرأة (المتوفاة) على رواية الوقائع. إنها توالي سرد المقطع، مع أنه في جملته (منولوج داخلي لما يعتمل في أعماق الرجل من مشاعر، ولكنه (مغيب)، تقوم المرأة بإخباره- وأخبارنا نحن القراء معه- بما يحصل له:

وترى البيت، فتبقى لحظة دون حراك.

... وتمشي مطمئناً هادئاً

في الممر المظلم الساكن، تمشي هازئاً.

بهتاف الهاجس المنذر بالوهم الكذوب.

-وترى في ظلمة الدهليز وجهاً شاحباً.

وحين كان الحبيب مفعماً بمشاعر اللهفة للقاء الحبيبة و(الشارع حالم معه) ترتسم فجأة أمامه مجموعة من (العلامات) محملة بنقيض مشاعره تلك، فهو ما إن يصل البيت حتى يواجه بما يلي:

-يصير الباب في صوت كئيب النبرات.

-الدهليز شديد الظلمة

-وجه (أخت الحبيبة) الشاحب.

وحين يسمع جملة (ماتت) فإن السياق المتوقع أنه فريسة حزن طاغ، وأنه سيفقد قدرة الرؤية العقلانية لوقت، أياً كان مقداره، وأنه سيردد العبارة ذاتها. إن أي شيء من ذلك لا يحصل، وتكون السخرية في أشد صورها قسوة، إنه سيفقد كل شيء إلا قدرة الإبصار الذي يتوقف عند الانشغال بخيط (تافه) وبدلاً من الشعور بالصدمة لموت الحبيبة التي لم يفارقها أكثر من (شهرين) من الزمن، والسؤال عن كيفية حصول ذلك، تراه مستعداً لسؤال ساذج.

شارداً طرفك مشدوداً إلى خيط صغير

شد في السروة، لا تدري متى

ولماذا؟ فهو ما كان هناك

منذ شهرين، وكادت شفتاك

تسأل الأخت، عن الخيط الصغير

وربما كان الجواب عن ذلك أن الرجل كان يمارس سلوكاً (هروبياً). إن الحواس تقف بمواجهة بعضها، ففي وقت يلاحق تردد كلمة (ماتت) أذنيه تقوم عيناه بمحاصرة وعيه برؤية ذلك الخيط لتبعده عن تلقي الصوت المتردد للموت. وتشترك حاسة النطق مع عينيه لتحجب سمعه، فهو يسأل الأخت عن الخيط، وإذا كان الخيط شيئاً تافهاً شل به الرجل فإن الأسطر الأخيرة من هذا المقطع تبدو غريبة عن سياقه:

فترى الخيط حبالاً من جليد

عقدتها أذرع غابت وورايتها المنون

منذ آلاف القرون

ترى: كيف يستقيم هذا التصور عن الخيط إذا كان قد دار في خلد ذات واحدة هي ذات الرجل؟!

يبدو لنا إن هذه الأسطر لا علاقة لها بالرجل بقدر تعلقها بالمرأة. ولعل الشاعرة قد تدخلت هنا من دون وعي منها، لتتحدث بصوتها. ولعل الخيط الذي يتعاظم حتى يتحول إلى حبال من جليد عقدتها آلاف الأذرع هو ذلك الاستبداد الذي أمتلك الرجل سطوته وأحكم طوقه على المرأة عبر مسيرة الوجود الإنساني لهما.

*المقطع الرابع:

تتحكم في هذا المقطع مهيمنة (الموت). لقد أخبر الرجل بوفاة حبيبته في المقطع السابق، ولكن المفارقة الساخرة أنه سيواصل انشغاله بالخيط حتى مسألة (الموت) إزاءه (من دون معنى)، ولا يعنيه تواليها الرتيب وهو يضرب أذنيه تواصل كلمة (الموت) حضورها الملح حتى تتكرر

أكثر من خمس مرات، وتشارك موجودات الطبيعة في ترديدها:

–تملأ الليل صراخاً ودوياً.

–هتاف رددته الظلمات.

–روته شجرات السرو في صوت عميق.

–تقوله العاصفات.

–صدى يصرخ في النجم السحيق.

–تسمعه خلف العروق

*المقطع الخامس:

تتجلى في هذا المقطع مهيمنة السخرية مرة أخرى، ففي الوقت الذي يلح الرجل في بحثه عن حضور الحبيبة، تواصل كلمة (الموت) صراخها في وجهه صافعة وعيه بالحقيقة التي لا يبدو عليه أنه يريد استيعابها، أنها بعيدة عنه، والصوت يهزأ بكل محاولاته الذاهبة (سدى): (28)

–هي ماتت وخلا العالم منها.

وسدى ما تسأل الظلمة عنها

وسدى تبحث عنها في القمر.

وسدى تحلم يوماً أن تراها.

*المقطع السادس:

يتكون من سبعة أسطر فقط، فهو أقصر المقاطع(29)، وفيه تواصل الحقيقة ضغطها على الرجل، أن كلمة (ماتت) على وشك أن تحقق فوزها بالقاضية عليه، لقد أسقطته وتركته على وشك الانهيار في أرض الممر ويبقى الخيط على ما هو عليه:

إنه خيط مثير الشبهات.

*المقطع السابع:

وتبدو السخرية في هذا المقطع حين يطغى السواد على كل شيء ليحجب الرؤية ولا يبقى ممتلكاً لها سوى الليل (وهو الظلام نفسه) ليرى البطل يمشي عائداً يجر خيبته وفي يده الخيط، ويطارده الصراخ المدوي لكلمة (ماتت).

ومثلما ابتدأت القصيدة في مقطعها الأول بالجو (الظلامي) ها هو بناؤها يستدير ثانية في هذا المقطع ليعود إلى نقطة البدء. ومع الظلام يأخذ كل شيء بالانتهاء والتلاشي، بما يؤكد البناء الدائري لهذا النص.

لقد بدأت القصيدة حركيتها بالليل في المقطع الأول، وانتهت عنده في المقطع السابع، وبينهما تحركت المقاطع الأخرى معبرة عن المهيمنة: واقعة موت الحبيبة وتجسيدها سخرية من الرجل، وبما يمكن إظهاره من خلال الترسيمة الآتية للمقاطع:

– الأعمال الفنية يمكن أن تؤول بطرق مختلفة والعمل الفني يتجاوز عصره وكل شيء لـه معنى.

الأول (الليل) ← الثاني (الموت) ← الثالث (السخرية) ← الرابع (الموت)

↓

الخامس/ (السخرية) ← السادس/(الموت) ← السابع/ (الليل)

↑

- يتم الكشف عن أدبية النص من خلال البحث عن طبيعة تشكل العناصر اللغوية داخل النظام الأدبي.

***الحصيلة:**

إن مجريات النص التي تم استخلاصها من الخطوات الإجرائية التي اتبعت في ملاحقته تبرهن –على وفق ما تهيأ لنا –صحة الفرضية التي قامت عليها هذه الدراسة: إن المرأة في هذا النص تهيمن على مقاليد الأمور كلها فيه، وتتحكم بمسارات حركيته، وتحاول عن طريق نوع من السخرية المرّة إعلان تمردها على أسار عالم تحكم فيه الرجل. لقد تبنت الشاعرة نازك الملائكة هذه الرؤية وأقامت هذا النص عليها، وهي رؤية ربما لا نجانب الصواب إذا ما رأيناها ذات تداولية واسعة في شعر نازك، بل لعلها من المهيمنات الأساس في تجربتها الشعرية.

تقول الشاعرة: "النفس البشرية عموماً ليست واضحة، وإنما هي مغلفة بألف ستر. وقد يحدث كثيراً أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية، تثيرها آلاف الذكريات المنضمة الراكدة في أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات"(30)، وهذا النص يقوم فيما يخفيه من دلالات تعبيرية على هذه الحقيقة. إنه لا يتحدث عما يخص نازك وحدها بل عن كل تلك الأفكار المترسخة في نفسها عن أسلافها من بنات جنسها، في الوقت ذاته الذي يعبر عن عمق شعوري ذاتي لها.

يقول الدكتور جلال الخياط بعد تفحصه لأغلب شعر نازك الذي يراه يقدم عالماً واحداً متشابهاً:(31) "الشاعرة تخاطب في قصائدها شخصاً، تحبه، يبتعد عنها، تطالبه بالعودة فلا يعود، وتضيق ذرعاً، ويطول الانتظار، وتخيب آمالها، ويموت حنينها ويصبح الحزن مقيماً، وتصير حياتها هباء، فنراها تريد أن تثأر لنفسها، فتبغضه بغضاً شديداً، بعد أن أحبته حباً جنونياً ثم لا تلبث أن تغتال ذكراه"(32).

وربما شكل ذلك كله هاجساً للشاعرة تحررت منه في أن تنجز للمرأة في شعرها تفوقاً. لقد جاءت دواوينها جميعها تحمل عنوانات ذات طابع أنثوي: (عاشقة الليل– 1947)، (شظايا ورماد– 1949)، (قرارة الموجة–1957)، (شجرة القمر– 1968)، (مأساة الحياة وأغنية للإنسان– 1970)، (للصلاة والثورة–1978). وكان الديوان الوحيد الذي حمل عنواناً مذكراً هو (يغير ألوانه البحر 1977)، ونلاحظ كيف أن الشاعرة أقصت المذكر (البحر) إلى آخر الجملة وأخرته بعد المفعول به وهو الفاعل!(33)

إن ما يعتمل في نفس الشاعرة هو شعور أنثوي قديم "ينحدر إليها من مئات سنين الحرمان والألم والبؤس والإحباط والعيش في أقبية القهر الجماعي المستمر"(34)، فالمرأة محكومة بسيطرة الرجل ويده العليا في كل شيء. وهي حتى عندما تعبر عن مشاعرها تجاهه وتريده نترك له الخطوة الأولى وتظل تنتظرها، وقد يطول بها انتظارها فتطوي قلبها على ما فيه، وتعايش عالم الرجل ساخرة في أعماقها من دكتاتورية سلوكه بالوسائل التي تتاح لها. وقد تهيأ لنازك منها الموهبة الشعرية وقدرة الإبداع فيها.

❒

الهوامش

(1) يوسف حامد جابر، النص الأدبي في اللسانيات البنيوية، علامات ح 39، سبتمبر 1998، ص 222. وينظر: فاضل تامر، اللغة الثانية، بيروت 1994م ص 101.

(2) محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، بيروت 1996م، ص 43.

(3) جابر، ص 223، وينظر مصدره. وفي ذلك يقوم (اخنباوم) وهو أحد أولئك الشكليين "أن وحدة العمل الأدبي ليست كياناً مغلقاً ولكنها تكامل ديناميكي. إن عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلاقة تساو أو إضافة بل بعلاقة التلازم والتكامل" المصدر نفسه وينظر: مصدره.

(4) المصدر نفسه. وينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، الكويت 1997، 211 وما بعدها.

(5) المصدر نفسه.

(6) وهي: الوظيفة الانفعالية والعاطفية، وظيفة النزوع إلى الآخر، الوظيفة المرجعية، الوظيفية الاختيارية، الوظيفة الشعرية أو الجمالية، وظيفة لغة اللغة، أو ما يسمى باللغة الماورائية. ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، بيروت 2000م، ص 39.

(7) ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، الكويت 1997، ص 210 وما بعدها.

(8) جاكوبسن، قضايا الشعرية، الدار البيضاء 1988، ص 19.

(9) جماعة من الباحثين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس الرباط- بيروت 1982م، ص 81.

(10) ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، الكويت 1998، ص 187 حيث ترجم المهيمنة The dominant إلى (العنصر الغالب)، وقال إنه عند جاكوبسن "المكون الذي يحقق تركيز العمل الأدبي ويعمق بنائه، بل إنه في حقيقة الأمر النظام الكلي.

(11) ينظر: ثامر، ص 101 وينظر مصدره.

(12) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، بيروت 1985، ص 49.

(13) المصدر نفسه.

(14) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، بيروت 1979، ص 252. وينظر: أميل يعقوب، قاموس المصطلحات الأدبية واللغوية، بيروت 1987، ص 362.

(15) ثامر، ص 171.

(16) علي حداد، في قراءة النص الأدبي وتحليله، الملحق الثقافي لصحيفة الثورة، صنعاء في 1996/4/19.

(17) المصدر نفسه.

(18) قالت الشاعرة في مقدمة ديوانها "شجرة القمر" ص5: "شظايا ورماد.. لم تكن فيه إلا عشر قصائد حرة. ولكننا عند تفحص الديوان وجدنا أربع قصائد أخرى يمكن إدراجها ضمن قصائد الشعر الحر، ليصل العدد إلى أربع عشر قصيدة هي: عندما انبعث الماضي، مر القطار، الأفعوان، خرافة، مرثية يوم تافه، جامعة الظلال، نهاية السلم، أنا، أغنية الهاوية، في جبال الشمال، الكوليرا، لنكن أصدقاء، يوتوبيا في الجبال، الخيط المشدود في شجرة السرو.

(19) ينظر د. محسن أطيمش، دير الملاك، ط2، ص 18 وما بعدها.

(20) سيزا قاسم، حول بويطيقا العمل المفتوح، ص 232.

(21) يتجاوز النص فكرة إحالته إلى جنس أدبي محدد، وينفتح على مساحة الإبداع، ويتحاور مع أجناسها ليتشكل منها.

(22) د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 36.

(23) يقول د. إحسان عباس: "هذه التسمية لم تكن ذات قيمة في البناء الفني للقصيدة، لأنها لا تمثل مراحل دقيقة في نموها واسترسالها، ولهذا يستطيع الدارس أن يغفل هذا المظهر دون أن يجور على المبنى العام للقصيدة" (المصدر السابق ص 14) وواضح أننا نخالف هذا الرأي.

(24) تقول الشاعرة: "فعقدة القصيدة تعتمد على الحالة

التـي تعتـري إنسـاناً يتلقـى نبـأ مثيـراً... ويتلفت حولـه، فتعلـق عينـاه بـأول شـيء تافـه تصـادفه، فيغـرق فـي التفكيـر فيـه "مقدمـة شـظايا ورمـاد، ص 24)

(25) استخدمت الشاعرة اسم المفعول (مشدود) وقد أخذ حرف الجر (إلى) في قولها: شارداً طرفك مشدود إلى خيط صغير.

(26) الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 11.

(27) الطريف في الأمر إن حرف الجر (في) تكرر فـي الـنص (22) مـرة، بعضـها كـان السـياق يفترض مجـيء حـرف جـر آخـر (كالبـاء) فـي قولــه: "ويصــر البــاب فــي صــوت حــزين" أو "ويخبـو صـوتك المبحـوح فـي نبـر حـزين"، فـي حــين أن حــرف الجــر (علــى) الــدال علــى الاستعلاء لم يرد في النص إلا ربع مرات فقط.

(28) لعل هذه الأسطر تشكل مجال سخرية مع ما ردده الرجل في المقطع الثالث حيث تقدم حالة نقيضاً للمرأة كما كان يتوقع أن تكون عليها ويتخيله:

ها أنا ألمح عينيك تطل.

ربما كنت وراء الباب، أو يخفيك ظل

وقوله:

هي ما زالت على عهد هوانا

هي ما زالت حنانا.

(29) اسـتثنينا المقطـع الأول الـذي تكـون مـن سـتة أسطر لأنه كان استهلالاً للنص.

(30) نازك الملائكة، الديوان، ص 21.

(31) د. جـلال الخيـاط، الشـعر العراقـي الحـديث، مرحلة وتطور، ص 17.

(32) المصدر نفسه.

(33) خضـعت دراسـتها النقديـة والاجتماعيـة للرؤيـة ذاتها، فجاءت بعنوانات مؤنثة: قضايا الشعر المعاصر-1962، الصومعة والشرفة الحمراء-1965، التجزيئية في المجتمع العربي-1972، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى- 1993م.

(34) د. جلال الخياط، ص 196.

❐❐❐

ظاهرة الحس المتزامن
في شعر نزار قباني
ودلالتها

حسين العوري

ما تزال أعمال نزار الشعرية لتعدد قضاياها، وتنوع ظواهرها- منجماً خصباً للبحث والدرس والاجتهاد. ومن الظواهر المهمة في شعره ظاهرة "الحس المتزامن" التي تواترت في نصوصه منذ مجموعته الأولى.

وكـأنّ رجـع حـديثها قطـع الرّيـاض كُسين زهـرا

بشّار

فتمايلـتِ فـي الوُجـود كلحـن عبقـريّ الخيـال، حُلـو النّشـيد
خُطـوات سـكرانة بالأناشـيد وصـوتٌ كرجـع نـايٍ بعيـد
وقـوام يكـادُ ينطـقُ بالألحـان فـي كـلّ وقفـة وقُعـود
كـلّ شـيء موقّـع فيـك حتّـى لفتَـةُ الجيـد واهتـزاز النّهـود

الشابي

ما تزال أعمال نزار الشعرية- لتعدد قضاياها وتنوع ظواهرها- منجماً خصباً للبحث والدرس والاجتهاد.

ومن الظواهر المهمة في شعره ظاهرة "الحس المتزامن" التي تواترت في نصوصه منذ مجموعته الأولى "قالت لي السمراء" والتي نبّه إلى حضورها في أول قصيدة(1) من تلك المجموعة حين قال:

تخيّلْـتُ حتّـى جعلـتُ العطـورَ
تُـرى ويشـمُّ اهتـزاز الصّـدى

ورغم تواترها في نصوصه اللاحقة لم نعثر- في حدود علمنا- على عمل تناولها بالدرس

والتأويل. لذلك اتخذناها موضوعاً لبحثنا، غايتنا من ذلك الكشفُ عما لهذه الظاهرة من وشيج العلاقة بخصب الخيال وطرافة الصورة الشعرية وما لها من دلالة على عُمق رؤية الشاعر الإبداعية فتكون بذلك شاهداً على أن بعض الأحكام النقدية الخاصة بتجربته عامة تحتاج إلى تعديل رغم احتكامها إلى القراءة النصية.

ولكن، يحسُنُ بنا- قبل رصد هذه الظاهرة والبحث في دلالتها- تحديد مفهومها.

فـ"الحس المتزامن" هو ما يقابل في العربية معنى اللفظة الفرنسية (Synesthésie) التي يُفسّر جذرها اليوناني بعبارة (Perception simultancée)(2).

الحس المتزامن في عرف البلاغيين والدارسين المحدثين ضرب خاص من "تجاوب الحواس"(3) (Correspondances) يقوم على تداعي أحاسيس تتعلق بمجالات إدراك مختلفة كالشم والإبصار أو اللمس والسمع"(4). وبعبارة أخرى هو "إدراك حسي متزامن لانطباع ما يصل إلى الوعي عن طريق قناة حس محددة (السمع مثلاً) وانطباع منعكس مصدره قناة أخرى (البصر مثلاً)(5) فـ"توصف مدركات كل حاسة بصفات مدركات حاسة أخرى، وعلى هذا النحو تُعطى المسموعات ألواناً وتصير المشمومات أنغاماً وتصبح المرئيات عطرة فاغمة(6). وذلك ما عبر عنه نزار في بيته المذكور.

ولقد أصبحت هذه الظاهرة ثابتاً من ثوابت التصوير الشعري عنده وتواترت على نحو يبرزه الجدول التالي حيث نرصد انتشارها في سبعة من دواوينه تمتد على فترة زمنية تتجاوز العشرين سنة (1944(7)-1966(8)):

عالم المرأة يشكل، أو يكاد، محور الاستقطاب الأوحد في القصائد المتضمنة لظاهرة الحس المتزامن.

المجموعة وعدد قصائدها	عنوان القصيدة	الصفحة	نسبة شيوع الظاهرة
I-قالت لي السمراء 1944 28 (قصيدة)	-ورقة إلى القارئ -مذعورة الفستان -مكابرة -الموعد الأول -اكتبي لي -أنا محرومة -غرفتها -اندفاع -اسمها -حبيبة وشتاء -مساء -زينية العينين -سمفونية على الرصيف -نهداك	12 20 22 24 27-26 35 41 32 39-38 47 48 43 54	14 = 50% 28

المجموعة وعدد قصائدها	عنوان القصيدة	الصفحة	نسبة شيوع الظاهرة
		69	
II–طفولة نهد	–أزرار	94	%62.16 = 23
1949	–بلادي	96	37
(7 قصيدة)	–وشوشة	101	
	–لولاك	105	
	–على البيادر	108	
	–الضفائر السود	112–111–110	
	–دوّرنا القمر	114	
	–شرق	120	
	–من كوّة المقهى	124–123	
	–شمعة ونهد	125	
	–حلمة	129	
	–إلي رداء أصفر	138–137	
	–رسالة	139	
	–مساء	140	
	–الشفة	141	
	–اسمها	145	
	–الموعد	15	
	–إلى وشاح أحمر	155	
	–القبلة الأولى	157	
	–ذئبة	159	
	–نار	164	
	–المستحمّة	168	
	–عند امرأة	171	
III–سامبا	–المقطع 2	177	%14.63 = 6
1949	–المقطع 5	178	41

الشاعر، بمزجه الأحاسيس، حطم معطيات الواقع العيني، وأنشأ معطيات حسية أخرى يعجز العقل عن إدراكها، فلا يحيط بها إلا الحس الباطن أو الحدس المنير.

المجموعة وعدد قصائدها	عنوان القصيدة	الصفحة	نسبة شيوع الظاهرة
(قصيدة)	-المقطع 16	182	
(واحدة)	-المقطع 17	182	
تتركب من 41 مقطعاً	-المقطع 31	182	
	-المقطع 37	189	
VI-حبيبتي	-أكبر من كل الكلمات	374-373	%25 = 7
(1961)	-حبيبتي	375	28
(28 قصيدة)	-كلمات	389	
	-نهر الأحزان	403	
	-تلفون	407	
	-خطاب من حبيبتي	425-424	
	-الرجل الثاني	430	
VII-الرسم بالكلمات	-مدخل	463	%15.09 = 8
1966	-صباحك سكّر	470	53
	-حقائب البكاء	473	
	-القصيدة البحرية	477	
	-يجوز أن تكوني	525	
	-سوناتا	557	
	-بقايا العرب	562	
	-غرناطة	568	
IV-أنت لي	-أنت لي	196	%37.5 = 12
1950	-تطريز	199	32
(32 قصيدة)	-الشقيقتان	202	
	-شباك	209	
	-سر	212	
	-حكاية	214	
	-مانيكور	219	
	-ضحكة	223	
		226	

عندما يصل التشبيه إلى هذا المستوى من اللطافة والغموض، تتحرر فيه الدلالة من إطارها الواضح والضيق، لتتجه نحو الإيحاء الذي هو ميزة اللغة الشعرية.

المجموعة وعدد قصائدها	عنوان القصيدة	الصفحة	نسبة شيوع الظاهرة
	-الصليب الذهبي -المايوه الأزرق -حبيبي A la garçonne-	230 250 256-255	
V-قصائد 1955	-كريستيان ديور -عودة ايلول -يا بيتها -العقدة الخضراء -عندنا -القميص الأبيض -رحلة في العيون الزّرق -رباط العنق الأخضر -المدخنة الجميلة -عودة التنورة المزركشة -وجودية -عند واحدة	268 275-274 277-276 279 285 295 298 300 302 314 332-300 339	%30.76 = 12 39

يمكننا، انطلاقاً من استقراء العناوين قبل الاطلاع على متون النصوص القول:

- إن عالم المرأة يشكل أو يكاد محور الاستقطاب الأوحد في القصائد المتضمنة لظاهرة "الحس المتزامن".
- إن توظيف هذه الظاهرة في نظام النص التخييلي قد ألم بكل ما يتعلق بالمرأة المعشوقة هيئة وحركة.
- إن عملية التصوير قد انشغلت بالجزئيات انشغالاً لافتاً (الاسم- الشفة- الضحكة- الرداء الأصفر- القميص الأبيض).

وقبل تحليل بعض النماذج التي قام التصوير فيها على ظاهرة "الحس المتزامن" والبحث في دلالات هذه الظاهرة في تجربة نزار، نرى من المفيد أن نقدم شواهد على حضورها الفعلي في النص.

فمن نماذج "تراسل" حاستيْ البصر والسمع قوله يصف عينيها:

عينـــــــاكِ كنهــــــــرَيْ أحـــــــزان

نهـــــــري موســـــــيقى حملانـــــــي

لـــــــوراء وراء الأزمـــــــان

من الأحكام المتصلة بتجربة نزار قباني الشعرية، والمنطبعة على نحو يكاد يكون منقوشاً في أذهان النخبة المثقفة: السطحية وطغيان النزعة الحسية.

...

الدمع الأسود فوقهما

يتساقط أنغامَ بيان(10)

ومن النماذج التي يتراسل فيها البصر والسمع واللمس والشم قوله مستنكراً فعلها حين قصت "سوالفها":

أقطعتها أرجوحة الرَّصد

وفجعتني بأعزّ ما عندي؟!

كيف اجترأت على جدار شذى

فهدمته وهدمت لي سعدي(11)

ويتراسل الذوق والبصر واللمس والسمع في قوله يصور تفاعل عينيه مع رشاقة خطها.

وتمتصّ أهدابي انحناءات ريشة

نسائية الرّعشات ناعمة النجوى(12)

ونختم هذا الاستعراض بقصيدة "اسمها" التي ستشكل مع النموذج السابق موضوع تحليل نسعى من خلاله إلى إبراز الطاقة التخييلية مصدر الإبداع والطرافة في الصورة الشعرية:

اسمها في فمي... بكاء النوافير

رحيل الشذا... حقول الشقيق

حزمة من توجع الرصد.. رفّ

من سنونو يهمّ بالتحليق

كنهور الفيروز يهذُر في روحي

وينساب في شعوري العميق

كلهاث الكروم، كالنشوة الشقرا

غامت على فم الإبريق

كمرور العطور مبتلة الريش

على كل منحى ومضيق

كحرير النهد المهزهز... فيه

علّق الله قطرة من عقيق

كقطيع من المواويل... حطّت

في ذرى موطني الأنيق الأنيق

اسمها.. ركضة النبيذ بأعصابي

وزحف السرور طيَّ عروقي

شفتي كالمزارع الخضر إن مرّ

كنيسان كالربيع الوريق

أحرفٌ خمسة كأوتار عود

كترانيم معبد إغريقي

أحرفٌ خمسة أشف من الضوء

وأشهى من نكهة التطويق

اسمك الحلو... أي دنيا تناغيني

وتهدي إلى النبوغ طريقي

واختيارنا للنموذجين الأخيرين موضوعاً للتحليل أمر قصدناه. فالأول تهيمن على تشكيل الصورة فيه الاستعارة والمجاز المرسل أما الثاني فعماد صوره التشبيه.

ينفتح النموذج الأول بفعل الامتصاص وهو في عرف اللغة والمتواضعين على استعمالاتها اليومية (النفعية) متصل بالفم (حاسة الذوق) لكنه في النص يتحول إلى حاسة إبصار لاقترانه

ظاهرة المتزامن مـ الظواهر إغ الحسية، حسيتها ليست إلا يخفي وراء في ال وأغواراً التخييل، لا إلا با والتأويل.

بالحركة وشكلها (انحناءات الريشة) وما فيها من رشاقة (نسائية الرعشات) فتتحول الرشاقة من جسد النص إلى جسد الأنثى مما يغري بالانشداد إليه رغبة في لمسه وذلك ما هيأ في تقديرنا، لظهور حاسة اللمس عبر الصورة (نعومة النجوى) فإذا كانت النجوى تلتقط بالسمع فإن إدراكها في النص يتم عن طريق اللمس.

هكذا تتناسل الهيئات والمعاني على نحو ينتشلنا من المعطيات الحسية المباشرة ويلقي بنا في مهب الأشكال والدلالات.

فالشاعر صهر في سياق المغامرة السميائية والدلالية كل الفروقات حتى يخلق وشائج بين كلمات تحيل– في أصلها– على أكوان مختلفة فإذا بها متواشجة متناغمة تتشكل في سياق النموذج أداة إدراك جديدة تتسم في تركيبها بالتعقيد [ذوق/ بصر/ لمس/ سمع] معبّرة عن مُدرك معقد هو أيضاً [مذوق/ مرئي/ ملموس/ مسموع] هو مدرك يبدأ خطّا في أول البيت وينتهي في آخره أنثى تناجي مناجاة عذبة حلوة.

وإذا بنا أمام سطح يسير المعجم وعمق معقد التشكيل والمعنى بسبب ما طرأ من تحول على الأفعال والأسماء نأى بها عن دلالاتها المرجعية. فما يكاد أول الصورة [تمتص] يحيل على خبرة معلومة ومرجع مألوف حتى يمحوهما آخرها [أهدابي]... خالقاً خبرة ومرجعاً جديدين لا تنالهما الحواس ولا يحيط بهما العقل إذ كيف نحيط بالبصر ذوقاً وبالعين فماً إن لم يكن من باب الوهم والتخييل والحدس والتأويل؟

فالشاعر بمزجه الأحاسيس حطّم معطيات الواقع العيني وأنشأ معطيات حسية أخرى يعجز العقل عن إدراكها فلا يحيط بها إلا الحس الباطن أو الحدس المنير. لأن الشعر شعور أولاً وقبل كل شيء. وأمر التصوير في الشعر من شأن الخيال. ولا يكون هذا التصوير علامة على رؤية إبداعية عميقة إلا إذا كان مصدره الخيال الخصب الخلاق مصدر التفرد والإضافة. والشاعر كان على وعي تام بما يفعل. وقد صاغ وعيه ذاك صياغة تكشف– بدلالة التركيب والصيغة الصرفية والمعنى المعجمي– عن فهمه الدقيق لوظيفة الخيال الأساسية في العملية الإبداعية من حيث أن الخيال أداة الشاعر الأساسية من خلالها يرى الأشياء فيصهرها ويحولها عن طبائعها ثم ينشئها إنشاء(13) فلما كان الخيال مصدر الإبداع الشعري وطاقة التوليد فيه احتفى به الشاعر. فجعل فعل التخييل (تخيلت) في صدارة الجملة ودلت صيغة الفعل (تفعلت) على المطاوعة وبذل الجهد: مطاوعة الغريزة الشاعرة والخيال المتحفز دوماً، والإمعان في استقصاء الآماد والأبعاد تجاوزاً للتوهم السطحي و"الرأي الفطير".

ودل الحرف "حتى" على استرسال الفعل (تخيلت) إلى إدراك الغاية: التحويل (جعلتُ) والتحول (شذى مرئي – [شم/ بصر](14)، وصدىً مشموم– [سمع/ شمّ] مما يعني أن فعل الكتابة يستند عند الشاعر– فضلاً عن الفطرة والموهبة– إلى خلفية ثقافية ونقدية سيتضح لنا جانب آخر منها في القسم الثاني من هذا المقال.

أما النموذج الثاني فلقد اخترناه عامدين لقيام نظامه التخييلي على بنية التشبيه والتشبيه في عرف البلاغيين أقل أدوات البلاغة حظاً في تشكيل الصورة الشعرية لإبقائه على الحواجز بين الحقائق المقربة وعجزه عن الاتجاه بها نحو الاتحاد كما تفعل الاستعارة. فهل هو كذلك في هذا النص؟

يتركب القصيد من اثني عشر بيتاً تشكلت نحوياً من ست جمل انتشرت أولاها على الأبيات السبعة الأولى واستقلت كل جملة من الخمس الباقيات ببيت من الأبيات الخمسة الأخيرة في القصيد.

... عملية قد ... بالجزئيات لافتاً ... الشفة– ... – الرداء ... – القميص

وقد نهض النظام التخييلي على ست صور تشبيهية مرشحة رام الشاعر من خلالها الإحاطة بالأثر العجيب الغريب الذي يحس به وهو يتلفظ باسمها أو يسمعه.

تنتشر الصورة الأولى على الأبيات السبعة الأولى متطابقة مع البنية النحوية. وهي صورة تشبيهية مرشحة إذ تعدد المشبه به والمشبه واحد. فتراسلت الحواس على النحو التالي:

المشبه	**المشبه به**
	1-بكاء النوافير- سمع/ بصر
مسموع	2-رحيل الشذى- بصر/ شمّ
	3-حقول الشقيق- بصر
اسمها في فمي	4-حزمة من توجع الرصد- لمس/ بصر/ سمع
سمع / ذوق	5-رفّ من سنونو يهم بالتحليق- بصر
	6-كنهور الفيروز يهدر في روحي- بصر/ سمع وينساب في شعوري العميق
	7-كلمات الكروم- سمع/ بصر
	8-كالنشوة الشقراء غامت على فم الإبريق- بصر
	9-كمرور العطور مبتلة الريش- بصر/ شم/ لمس
	10-كحرير النهد- لمس
	11-كقطيع من المواويل- بصر/ سمع

وعبثاً نحاول العثور على المعاني المشتركة بين المشبه وعنقود المشبه به رغم طغيان الحس ظاهراً في كليهما... إذ لا علاقة مباشرة مثلاً بين نُطق اسمها ورحيل الشذى أو نطق اسمها وقطيع المواويل. ولا سبيل إلى إدراك تلك العلاقة إلا من خلال الأثر الذي يحس به المتكلم وهو "يتغرغر" باسمها. ولما كان ذلك الأثر تجربة ذاتية، فإنه لا مناص من تأويل المتلقي لذلك الأثر بالاحتكام إلى الدلالات الظاهرة والخفية في عنصري الصورة التشبيهية وإلى تجربته الذاتية مع الألوان والأصوات ومع ما يشمّ وما يُذاق فيتعدد التأويل بتعدد الخبرات ومن ثم يصبح النص قابلاً لتعدد القراءات. ثم إن الصور الاستعارية التي انبنى عليها المشبه به لا تبدو يسيرة التناول. فما حقيقة نهور الفيروز يهدر في الروح؟

الكلمات إذا ما أخذت منفردة كانت من شائع اللفظ، لكنها- وقد تعالقت- تخففت من حمولتها المعجمية واكتسبت معاني جديدة حولتها عن طبيعتها، فلا النهر نهر ولا الفيروز فيروز. فالفيروز من جهة صلته بالنهور (مضاف إليه) متحول من طبيعته الجامدة إلى طبيعة سائلة. وهو من جهة الفعل (يهدر) متحول من الخرس إلى النطق. ولكن بأية كيفية ينطق؟ وهل الفعل "يهدر" بقي علي ما وُضع له في الأصل (تردد الصوت في الصدر)؟ وهكذا تتوالى الاستفهامات فنتساءل عن حقيقة العطور وقد تحولت طيوراً مبتلة الريش. وبين العطور... والطيور جناس، ورغم ذلك يظل الإحساس المتزامن بكليهما أمراً من شأن التأويل والاحتمال وتبقى هيئة العطور الطيور أمراً لا يدرك إلا بالتوهم والخيال.

فالصورة رغم يسر معجمها وانبنائها على معطيات الإدراك الحسي مشرعة أبوابها على الغموض واللطافة. و"عندما يصل التشبيه إلى هذا المستوى من اللطافة والغموض تتحرر فيه الدلالة من إطارها الواضح والضيق لتتجه نحو الإيحاء الذي هو ميزة اللغة الشعرية(15).

- مزج
الأحاسيس
معطيات
العيني
معطيات
أخرى يع
عن إدراك

وهـذا الغمـوض الـذي سـري فـي أعطـاف الصورة الشعرية اتصف بـه الاسم المتحدَّث عنه رغم وروده معرفاً بالإضافة، مخصصاً بالنعت (اسمها... اسمك الحلو) ورغم تحوله في النص إلى كائن أسطوري أو إله من آلهة الخصب، فهو نظير تموز وعشتار إذا عادا من عالم الموتى عادت الحياة إلى الأرض فكان التجدد والخصب، وكان الربيع. فشفة الشاعر تتحول مزرعة خضراء، ربيعاً وريقاً حين يمر اسمها. ثم أن الغموض يظل سيد الموقف فالشاعر لا يبوح بحقيقة هذا الاسم رغم استدراجنا وتشويقنا من أول النص، ورغم انتقاله في مستوى الضمائر من الغياب إلى الحضور يظل الاسم مبهماً وإن تطابق مع الدنيا بأسرها...

.. فيخيب انتظارنا ونبقى على ظمأ نبحث عن حقيقة ذلك الاسم وما فيه من سحر فتن الشاعر، فكان النص. فماذا يعني جميع ما تقدم؟ وبعبارة أخرى ما هي دلالات هذه الظاهرة في شعر نزار قباني؟

يمكن إجمال تلك الدلالات في النقاط التالية:

–إن الشاعر، بتوظيفه ظاهرة "الحس المتزامن" أداة يبني بها الصورة الشعرية، يحطم الحواجز بين معطيات الواقع المادية ويعيد تشكيله وفق خصوصية رؤيته واستعداد غريزته الشعرية. فينأى بذلك عن معطيات الواقع المباشر باحثاً عما وراء الواقع تماماً كما فعل بودلير (Baudelaire) الذي روّج لهذه الظاهرة بقصيده الموسوم باسمها (Correspondances)(16) وأعطاها بُعدها الشعري الكامل جاعلاً منها الأداة المفضلة لتجاوز الواقع(17) على اعتبار أن الواقع المادي ليس إلا طائفة من الرموز تقود الشاعر إلى الحقيقة الأولى، إلى الجوهر. ولهذا الأمر صلة بمرتكز تلك الظاهرة الفكري. فهي– في معناها العام– تمظهر مبدأ فلسفي وديني تكون، بمقتضاه، كائنات العالم المادي على علاقة بقوانين العالم الذهني ومن ورائه بجوهر العالم الإلهي"(18) مما يجعل نزار– وقد تواترت هذه الظاهرة في شعره وقد روج لها في البيت المذكور– كما فعل بودلير– على صلة بالمذهب الرمزي.(19)

–إن هذه العملية لا تتم إلا إذا توفر للمبدع حس متوقد وعاطفة جياشة وخيال خصب. بل إنها لا تتم إلا إذا استنفر كل إمكانياته التخيلية والتخييلية.

فلكي يخيل للقارئ ويوهمه بتلك الحقائق لا بد أن يتخيلها هو وأن يدركها وإن على نحو حدسي حتى يستطيع عدوى المتلقي فيثير فيه من الأهواء والأوهام ما لا يمكن حصره بقراءة واحدة.

–إن خيال نزار خيال ابتداعي لا استرجاعي. يلاحظ ذلك في جدّة الموضوع (تفاصيل جسد الأنثى وأشياؤها الحميمة: الجورب، رافعة النهد، الفستان، الشال) وفي طرافة التصوير. فهو– مثلاً في سياق تغنّيه بشعر وعيون من يحب لا ينوع على ثابت كما كان شائعاً في المدونة الغزلية وإنما يبتدع صوره ابتداعاً وإن انطلق من الواقع القريب.

يقول:

عيونها طيران أخضران

وشعرها قصيدة طويلة(20)

فتنفتح الصورة في السطر الأول– فضلاً عن اللون (الخضرة) على معنى السمو (طيران) والتجدد والانبعاث (أخضران) وتنفتح في السطر الثاني– فضلاً عن الطول حساً– على معنى النموذج الكامل. فالقصيدة الطويلة تستدعي في الحين "القصائد المطولات" المسماة أيضاً

ة الشاعر
ى مزرعة
وربيع
حين يمر
و:
طيران
وشعرها
لويلة.

"معلقات" ولهذه صلة بالأعلاق وما تعنيه من نفاسة.

هكذا تتاسل الدلالات كاشفة عن طاقة النص الإيحائية ومن ثم عن إضافة الشاعر وفرادته. وذلك هو جوهر الحداثة.

-إن فعل الإدهاش، جوهر العملية الإبداعية، لا يقوم عند نزار على الغرابة والإغماض كما يروج لذلك طائفة كبيرة من دعاة الحداثة وإنما مبعثه هذا الأسلوب "المطمع" الذي يوحي ظاهره باليسر والبساطة حتى إذا لامسناه انفتح على آفاق رحبة من التخييل والتأويل.

جميع ما تقدم يشير إلى أن تجربة نزار الشعرية- إذا ما أحسن الإنصات إلى نبضات نصوصها والجوس في شعابها- بدت خصبة النظام التخييلي غزيرة الطاقة الإيحائية.

لكن بعض الأحكام الشائعة بشأن الرجل وشعره تطمس- في الغالب- تلك الحقائق وإن كان المنطلق قراءة نصية.

فمن الأحكام المتصلة بتجربة نزار قباني الشعرية والمنطبعة على نحو يكاد يكون منقوشاً في أذهان النخبة المثقفة: السطحية وطغيان النزعة الحسية.

وهذه الأحكام من الرواج بحيث أصبحت يقيناً أو كاليقين حتى أن بعض(21) الدارسين- رغم خصب أداته في الدرس والتحليل وعلو كعبه في النقد والتأويل- انساق في مجال وصفه تجربة نزار قباني وتصنيفها(22) في منظومة "أساليب الشعرية المعاصرة" انساق إلى ضرب من الأحكام أقل ما يقال في بعضها أنها تفتقر إلى الموضوعية والنظرة الشمولية لأنها انبنت على مقولات للشاعر انتزعت من سياقها وأُولت تأويلاً يُزكي- في نظرنا- أحكاماً مسبقة(23).

عقد صلاح فضل- في مستهل فصله المذكور مقارنة بين قول نزار:

إذا قيل عني"أحسّ" كفاني ولا أطلب "الشاعر الجيّدا(24)"

وقول امرئ القيس:

ولو أنما أسعى لأدنى معيشة
كفاني ولم أطلب قليلاً من المال
ولكنّما أسعى لمجد مؤثّل
وقد يدرك المجد المؤثّل أمثالي(25)

ووجد نفسه كما قال: حيال صورتين متباينتين عن الذات ونموذجها المثالي". فكان ذلك منطلقاً لطائفة من الأحكام يهمنا منها في هذا السياق ما اتصل بتجربة نزار ورؤيته الإبداعية. قال صلاح فضل: "أما الصورة العصرية الثانية ونموذجها المثالي(26) كما يعترف بها نزار قباني [...] فهي تكتفي صراحة بالحس ولا تتطلب الشعر الجيد الماجد. ترضى بنوع أدنى من حياة الفن ولا تسعى لذراه المؤثلة العليا، تقف عند عتبة الإدراك في منطقة المعطيات الأولى وتقنع بملامستها، تعلن عن الاكتفاء والانكفاء وتعدل عن الطلب والسعي والحركة في مدارك الشعر والفن.(27)

والحقيقة أننا ما كنا لنورد هذا الشاهد على هذا النحو المطول لولا ما تضمنه من أحكام يسفه أغلبها القصيد الذي منه اجتُزئ بيت الاستشهاد.

لكأن الدارس تعمّد الزج بالشاهد في مجرى حكم مسبق فتعسف على بعض ألفاظه من الناحية المعجمية وعلى البعض الآخر من الناحية النقدية فضلاً عن تغييبه السياق وطمس معانيه. وآية ذلك أن أولى معاني "أحس"، الخفاء والشعور. جاء في اللسان: الحس والحسيس:

الصوت الخفي. قال تعالى: ﴿لا يسمعون حسيسها﴾(28) [...] [و] حسّ بالشيء يحس حساً حساً وحسيساً وأحس به وأحسه: شعر به (29). أليس الحس– في عرف المعري أداة مبينة عما في جوهر الشعر من زيادة أو نقصان.

ولكن صلاح فضل يذهل عن جميع هذه المعاني ولا يقف إلا عند المعنى الذي يؤيد وجهة بحثه. وقد وجد ضالته في قول ابن الأثير: الإحساس العلم بالحواس وهي مشاعر الإنسان كالعين والأذن والأنف واللسان واليد. وهو معنى تال للمعاني السابقة.

والحقيقة أن الفعل "أحسّ" لا يدرك معناه في هذا السياق إلا بالوقوف على دلالة "الجيد" نقدياً. فـ"الجيد" عنصر من زوج يشكل مع أزواج أخرى أحكاماً نقدية تتصل بالمصنوع فيقال: "كامل وناقص وحسن وقبيح وسقيم وصحيح وجيد ورديء"(30) والمصنوع كما يقول ابن سلام: "هو الشعر المحكك المنقح الذي يكدّ الشاعر طبعه فيه للوصول إلى الجودة والإتقان وقد وضعوه إزاء المطبوع"(31).

فالبيت الذي اتخذه صلاح فضل منطلقاً لمسلماته قائم على مفاضلة بين حكمين يتصلان بالمطبوع والمصنوع من الشعر. ونزار يحب أن يروج عنه الحكم الأول لدلالته على حسن الطبع ورقة الذوق والغريزة الشاعرة. فالمطبوعون من الشعراء هم من جاء كلامهم عفو الخاطر خالياً من التعمل والتكلف. وذلك ما عبر عنه الشاعر صراحة حين قال مباشرة بعد البيت موضوع الاستشهاد:

شعرتُ "بشيء" فكونت "شيئاً" بعفوية دون أن أقصد. والحقيقة أن بعض أحكام صلاح فضل تجد لها سنداً قوياً في معنى بيت سابق مباشرة للبيت الذي اعتمده منطلقاً للتقييم يقول نزار:

عزفت ولم أطلب النجم بيتا

ولا كان حُلمي أن أخلدا

وهو معنى إذا ما أخذ بظاهره كان نافراً في سياق القصيدة جملة وتفصيلاً:

فالقصيدة تتفتح على هذا النحو:

كميس الهوادج شرقية

ترش على الشمس حلو الحدا

[...]

ومثل بكاء المآذن سرت إلى الله أجرح صحو المدى

أعبّئ جيبي نجوماً وأبني على مقعد الشمس لي مقعدا

أفي هذا "اكتفاء وانكفاء وعدول عن الطلب والسعي والحركة في مدارج الشعر والفن...؟! كما رأى صلاح فضل وأي ذرى مؤثلة أعلى من مقعد يبنيه الشاعر على مقعد الشمس في دلالته الحسية والرمزية.

ويختم الشاعر القصيدة بقوله:

سأرتاح لم يكُ معنى وجودي فضولاً ولا كان عمري سُدى

فما مات من في الزمان أحب ولا مات من غرّدا

فالشاعر على يقين، وهو ابن العشرين، من عبقريته وخلود فنه، شأنه شأن العظماء من الشعراء أولئك الذين يملؤون الدنيا ويشغلون الناس. ألم يقل:

غداً ستحتشد الدنيا لتقرأني

بل إن ثقته تلك بقدرته وإبداعه حولت علاقته بقارئه من مستوى أفقي إلى مستوى عمودي إذ أسند لنفسه أفعالاً وخصها بصفات هي في العادة من صفات الخالق. يقول:

...برية نزار
–إذا ما
الإنصات
نبضات
في
بدت
النظام
غزيرة
إيحائية.

جمالكَ منّي... فلولاي لم تك شيئاً ولولاي لن تُوجدا

ولولاي ما انفتحت وردة ولا فقع النَّديُ أو عربدا

صنعتك من أضلعي لا تكن جحوداً لصنعي ولا مُلْحِدا

أفي هذا "انكفاء واكتفاء.. ورضى بنوع أدنى من حياة الفن؟!!

والحقيقة أن تعسف الدارس على نص نزار ولي عنقه حتى يسير في الاتجاه المرسوم له سلفاً، لم يقف عند المنظوم بل تجاوزه إلى المنثور. ففي سياق ترويجه لأحكامه السابقة وتثبيتها في ذهن المتلقي انطلق من قولة نزار: "إن وظيفة الفن– منذ رجل المغارة حتى عصر الالكترون– هي الملامسة: فلكي يكون اللون لوناً لا بد أن يلامس العيون. ولكي يكونا اللحن لحناً لا بد أن يلامس الأذن ولكي يكشف الصوت حجمه لا بد أن يلامس سطحاً ما(32) وقال مستنتجاً: "فيخلط [نزار] بذلك بين السبيل والغاية بين القنوات المادية والوظيفة الجمالية ويجعل الشعر حينئذ مجرد "لمس بالكلمات" التي تتحول إلى أصابع وتختار مناطق الجسد القابلة للدغدغة والاستثارة بكل ما يتميز بها للمس من مباشرة وحرارة وفعل، أي أن السعي الذي تعالى وتجرد حتى أضحى كلمة رفيعة تنتهي لديها جميع الأفعال [عند امرئ القيس] قد أخذ مساراً عكسياً عندما تمثل في قطب حس أولي يجربه الطفل الرضيع وهو لم يفتح عينيه بعد(33)".

ومرة أخرى نعتذر عن طول الاستشهاد، ولكننا أوردناه على علاته لما فيه من أحكام يدحضها نص نزار نظيراً وإنجازاً بل يدحضها السياق الذي ورد فيه، مما يدفعنا إلى القول بأن الباحث أجراه مجرى "ويل للمصلين" إذ اجتثه من سياقه فبتر المقدمات عن النتائج حتى يتسنى له استخلاص أحكام تؤكد وجهة نظره الأولى. فنزار أدرج تعريفه للفن ومفرداته في سياق حجاجي رام من ورائه الإقناع بحقيقة "أن الشعر خطاب نكتبه للآخرين"(34).

وما تركيزه على "الملامسة" إلا تأكيد على ضرورة التحقق المادي والتجسد العيني والخروج من النية إلى العمل ومن "الوجود بالقوة إلى" الوجود بالفعل" حتى يتحقق المقصد وتُدرك الغاية. وتلك طريقة في التصوير والحجاج معلومة، استخدمها كثيرون من بينهم هذا الدارس المعاصر الذي انتهى– في سياق دفاعه عن الصنعة في الشعر من حيث هي مصراعه على بقية الفنون– انتهى إلى هذه الاستفهامات: هل الفكر يخلد إذا لم يتجسد؟ هل العاطفة تضيء إذا لم تتكوكب؟ هل النحت يبرز إذا لم يتمثل في الصلب؟ هل اللوحة تدهش إذا لم تستتبت الريشة الأعماق؟ هل النغم يستحيل رائعة إذا لم يرتعش الوتر؟ كل هذا معناه: صناعة فن، علم، تعددت الأسماء واللعبة واحدة(35).

وكما شكّلت الاستفهامات السابقة مقدمات بنى عليها هذا الدارس النتيجة الختامية في أسلوب تقريري واثق غير متحفظ، كذلك كان تعريف نزار للفن مقدمة استخلص منها الحقيقة التالية حين قال:

والقصيدة لا تخرج عن هذا القانون، فهي مكتوبة أيضاً لتصل إلى من كُتبت إليهم كما تتجه المراكب إلى مرافئها كي تتزود بالوقود. وكل قصيدة لا تتجه إلى مرفأ ما تموت جوعاً وعطشاً"(36) وإمعاناً في الإقناع يعود إلى الأسلوب الحجاجي فيقول: "لقد أدرك الرجل البدائي هذه الحقيقة لذلك حفر قصائده على الحجر وأواني الفخار وجلود الغزلان. وبكلمة أخرى أدرك أهمية (الشخص الآخر) الذي نسميه نحن (الجمهور)"(37).

لكن صلاح فضل لا يأبه لكل ذلك ويكتفي من الشاهد ومن سياقه بما يزكي مسلماته المروجة لحسية نزار وسطحية إنتاجه وقلة حظه من التخييل والإيحاء. مما يجعل قصيدته في نموذجها الغالب- كما يقول- تطفح بالإيقاع الخارجي وتضج من أحادية الدلالة وتعقد قراناً حسياً بأذن السامع وعين القارئ لتستفزه [...] وتدعوه لممارسة خبرة أولية تضيق عندها المسافة بين الدال والمدلول بقدر ما تتضاءل لديها فجوة الوعي التي تولد الشعور بالجمال (38)" تلك هي الأحكام التي توج بها صلاح فضل العنصر الخاص بعملية التخييل في تجربة نزار الشعرية. فهل عقد نزار فعلاً وفي أغلب قصائده قراناً حسياً بأذن السامع وعين القارئ؟ لقد بينا انطلاقاً من ظاهرة "الحس المتزامن" أن أداة الحس في نص نزار ليست أداة بسيطة (أذن أو عين) وإنما هي أداة معقدة كما في قوله:

وصـــاحبتي إذا ضـــحكت

يســـيل الليـــل موســـيقى

تطـــوقني بســـاقية

مـــن النهونـــد تطويقـــا(39)

فما تكاد حاسة السمع تُقرع حتى تتحول عن طريق التخييل [لمسا/ بصرا]- تسيل الليل موسيقى، ولما كانت [السوائل] تذاق وتُلمس وتشم، فإن الحواس الخمس تتجاوب في لحظة واحدة وإذا بنا أمام أذن الشاعر وقد أصبحت [فماً/ أنفاً/ يداً/ عيْناً] وإذا التحول يصيب كل شيء: المرأة وقد بدأت أنثى من لحم ودم (وصاحبتي) وانتهى "ساقية من النهوند" تطوق الشاعر تطويقاً، الإطار الزماني: الليل وقد أصبح نهراً من أنغام، أما الشاعر فقد أبرز لنا ما طرأ على أذنه فأصبحت "حاسة خمساً" مفرداً في صيغة الجمع"، مما يجعل النص مفتوحاً على خبرات متعددة تُمزج مزجاً يستجيب لما في أداة الحس المقترحة من تعقد. معنى ذلك أن عملية التحول ليست مهمة إلا بقدر ما تثير في ذهن المتلقي من إيحاءات يستنفر، للإحاطة بها، كل خبراته الماضية والحاضرة فيكون ذلك شاهداً على تعدد طبقات النص وخصب مولداته (قلب الشاعر وخياله وفكره). أبعد هذا يمكن اتهام أغلب نصوص نزار بأحادية المعنى لضيق المسافة بين الدال والمدلول"؟!

الخاتمة

ومجمل القول إن ظاهرة "الحس المتزامن" من أشد الظواهر إغراقاً في الحسية ولكن حسيتها تلك ليست إلا قناعاً يخفي وراءه أبعاداً في المعنى وأغواراً في التخييل لا تدرك إلا بالحدس والتأويل لذلك اتخذناها موضوعاً نكشف من خلاله عن خصب أداة نزار الفنية وتناسل الدلالة في أغلب نصوصه الشعرية فنعدل بذلك بعض الآراء التي تتهمه بالسطحية وتنظر نظرة أحادية إلى نزعته الحسية.

إن النزعة الحسية في شعر نزار حقيقة لا جدال فيها. فهي حاضرة في طريقة تفكيره(40) وأداة تصويره ولكنها ليست إلا سطحاً لعمق. مما يسمح لنا بالقول إن قصيدة نزار- في الغالب- دارة عصرية ذات واجهة بلورية يشغل بذخ معروضاتها عن خصب ما في طوابقها وغرفها الخلفية.

فإذا لم نعتبر تلك الواجهة مجرد عتبة إلى معمار مركب ظللنا تحت سيف الأحكام المسبقة وإن رفعنا "قميص" القراءة النصية.

❒

الهوامش:

(1)-هي القصيدة المسماة "ورقة إلى القارئ" والتي نعدها بيانه الشعري الأول إذ كشف فيها عن رؤيته الإبداعية ومفهومه للشعر وما يشغله من قضايا "الذات" وقضايا "الآخر".

انظر الأعمال الكاملة، مج1 ص.ص 15-18، منشورات نزار قباني ط12، 1983.

(2)-انظر مادة: Synesthésie في:

Henri Moier: Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, P.U.F, 1961, P.1176.

(3)-ترجمة اقترحها علينا الأستاذ توفيق بكار. والعبارة الشائعة: "تراسل الحواس".

(4)-انظر مادة Synesthésie في: Joëlle Gardes Tamine, Marie Claude Hubert. Dictionnaire de critique littéraire. CERES EDITIONS, 1998, p.304.

(5)-انظر مادة (Correspondances) وأشكالها خاصة (Synesthésie) في:

Henrie Morier, op. cit. 3è éd, 1981, p.320.

(6)-عاصف جودة نصر. الخيال مفهوماته ووظائفه- مكتبة لبنان ناشرون- الشركة المصرية العالمية للنشر- النجمان، ط1، 1998، ص 328.

(7)-هو تاريخ صدور مجموعته الأولى: "قالت لي السمراء".

(8)-هو تاريخ صدور مجموعته السابعة: "الرسم بالكلمات".

(10)-الأعمال الكاملة، ص 403.

(11)- A la Garçonne -الأعمال الكاملة ص: 255.

(12)-اكتبي لي. الأعمال الكاملة ص 26.

(13)-انظر على سبيل المثال: عاطف جودة نصر.

الخيال ومفهوماته ووظائفه. م.س. فهو من الكتب الحديثة التي حاولت الإلمام بالخيال قديماً وحديثاً، شرقاً وغرباً.

(14)-نشير بالمعقفين والخط المائل إلى وحدة الحاسّتين بحيث نجد أنفسنا أمام أداة حس جديدة.

(15)-صبحي البستاني- الصورة الشعيرية في الكتابة الفنية. دار الفكر اللبناني، ط1، 1986، ص 121.

(16)-ومنه نجتزئ هذه الأبيات:

5-Comme de longs échos qui, de loin, se confondent

[….]

8-Les parfums, les couleurs et les sons se répondent

9-Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants

10-Doux Comme des haut bois, verts comme les prairies

Les fleurs du mal. P.19

EDDL 1996.

-(17)Bertrand Marchal- Lire le symbolisme. Dunod. Paris 1993 p.173.

(18)-Henerie Moier op. Cit (1981) p.311.

(19)-أذكر أن أحد الدارسين أشار إلى هذه النقطة وهو يتناول البيت المذكور [تخيلت حتى...] بمناسبة تقديمه لأعمال نزار الشعرية في طبعتها الأولى (أواخر الستينات) ولكن ضيق الوقت (الآن) منعني من البحث عنها وتوثيقها... سأفعل ذلك لاحقاً إن شاء الله.

(20)-انظر قصيدة "المجد للضفائر الطويلة"، الأعمال الشعرية الكاملة. م.س. ص 506.

(21)-قصدنا الدكتور صلاح فضل صاحب كتاب "أساليب الشعرية المعاصرة" دار الآداب، ط1، 1995.

(22)-سمي القسم الخاص بنزار: اللمس بالشعر وشعرية الحس. ص.ص 37-57.

(23)-ذلك ما انتبه إليه الدارس نفسه حين قال بعد إصدار الأحكام: لكننا فيما يبدو، قد استبقنا

فـروض القـراءة النصـية لنتعجـل بالنتيجـة م.س.ص 38.

(24)-من قصيدة "ورقة إلى القارئ" التي تصدرت مجموعته الأولى: قالت لي السمراء الصادرة سنة 1944. انظر الأعمال الكاملة. ط12- 1983 ص 86.

(25)-من قصيدته: ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي.

انظر الديوان- دار الجيل- بيروت، ط1، 89 ص 68.

(26)-صلاح فضل. م.س.ص 37.

(27)-م.س.ص: 38.

(28)-مج 111، ط1، دار إحياء التراث العربي، 1988، ص 170.

(29)-م.س، ص ن. وعلاقة الشعر بالشعور وطيدة لا سيما عند الرومانسيين يقول الشابي:

شعري نفاثة صدري إن جاش فيه شعوري.

ويقول موسي (Musset): Frappe- toi le cœur c'est là qu'est le génie

(30)-أورده أحمد مطلوب في كتابه: معجم النقد العربي القديم، ج11، ص 301.

(31)-م.س.ص. 300.

(32)-نزار قباني- قصتي مع الشعر... منشورات نزار قباني، ص 162-163.

(33)-صلاح فضل. م.س.ص 38.

(34)-قصتي مع الشعر ص 157.

(35)-جورج غريّب: أمير الشعراء: الأخطل الصغير. دار الثقافة، بيروت، ط1، ص ص 83.

(36)-قصتي مع الشعر، ص 163.

(37)- قصتي مع الشعر، ص 163.

(38)-صلاح فضل، م.س. ص ص 44-45.

(39)-انظر قصيدة: ضحكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 233.

(40)-يقول في معرض رده عن سؤال يتعلق بالصورة الشعرية في نصه:

... إنني أفكر لونياً... وتسمية إحدى مجموعاتي الشعرية (الرسم بالكلمات) لم يكن مجازاً ولا تشبيهاً جميلاً.. ولا مصادفة. أنا بالأصل رسام انتصر الخيار الشعري لديه على الخيارات الأخرى. فإذا سحبت من شعري الأخضر والأحمر والأصفر والبنفسجي يصبح شعري كمدينة نيويورك حين انقطع عنها التيار الكهربائي.

انظر كتابه: ما هو الشعر؟ ط2، 1982، ص 162.

قائمة المصادر والمراجع

I-المصادر:

1)المجموعات الشعرية وقد ضمها الجزء الأول من الأعمال الشعرية الكاملة- منشورات نزار قباني ط12، 1983.

المجموعة	تاريخ الطبعة الأولى
قالت لي السمراء	1944
طفولة نهد	1948
سامبا	1949
أنت لي	1950
قصائد	1956
حبيبتي	1961
الرسم بالكلمات	1966

2)الكتابات النثرية:

-قصتي مع الشعر. ط 8، 1997.

-ما هو الشعر؟ ط2، 1982.

II-المراجع:

أ-(بالعربية) (مرتبة ترتيباً ألفبائياً دون اعتبار "ال" و"ابن").

-الحاوي (إيليا): الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي. دار الثقافة- بيروت، لبنان، ط2، 83.

-الروبـي (ألفت كمـال): نظريـة الشـعر عنـد الفلاسفة المسـلمين. دار التنـوير، بيـروت، لبنـان، ط1، 1983.

-الشابي (أبو القاسم): الأعمال الكاملة. الدار التونسية للنشر 1984.

-صـمود (حمـادي) وآخـرون: دراسـات فـي الشـعرية: الشابي نموذجاً. بيت الحكمة، 1988- تونس.

-عصـفور (جـابر): مفهـوم الشـعر، دار التنـوير ط3، 1983.

-غريـب (جـورج): الأخطـل الصـغير- دار الثقافـة- د.ت.

-فضـل (صـلاح): أسـاليب الشـعرية المعاصـرة- دار الآداب، بيروت، ط1، 95.

-مطلوب (أحمد): معجم النقد العربي القديم، ج2. دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1989.

-ابن منظور (جمال الدين محمد): لسان العرب. دار إحياء التراث العربي، بيروت. ط1، 1988.

-نصـر (عـاطف جـودة): الخيـال. مفهوماتـه ووظائفـه- مكتبـة لبنـان ناشـرون الشـركة المصـرية العالميـة للنشر، ط1، 1998.

ب-بالفرنسية:

-Baudelaire, (Charles): Les Fleurs du mal. EDDL, 1996.

-Briolet, D: Lire la poésie française du xxè siècle. DUNOD, Paris, 1955.

-Dessons, G: Introduction à l'analyse du Poème. Dunod, Paris, 1966.

-Fourcaut. L.: Lectures de la poésie française moderne et contemporaine. Nathan Université, 1997.

-Joëlle Gardes- Tamine, Marie Claude Hubert: Dictionnaire de critique littéraire Cérès Editions 1998.

-Marchal. B: Lire le symbolisme Dunod, Paris 1993.

-Morier, H: Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique. P.U.F. 1961 et 1981.

-Suhamy. H.: Les figures de style (que sais-je?) P.U.F. 1981.

❑❑❑

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

العرب وتحديات المستقبل

دراسة..باحث
ين

عدنان بن ذريل
باحثاً وناقداً مسرحياً

د.عبد الله أبو هيف

عدنان بن ذريل ناقد وباحث متعدد الاهتمامات والعناية بالأجناس الأدبية وبالفنون، مثل المسرح والرقص والموسيقى، والفنون الشعبية، وقد توجها بكتابته الفكرية والفلسفية الغزيرة التي ميّزت نقده وبحثه في الآداب والفنون أيضاً.

. عدنان بن ذريل ناقد وباحث متعدد الاهتمامات والعناية بالأجناس الأدبية وبالفنون، مثل المسرح، الموسيقى، والفنون الشعبية، وقد توجها بكتابته الفكرية والفلسفية الغزيرة.

1 . إطار التجربة النقدية:

لعلنا ننظر في مكانة المسرح في نقد عدنان بن ذريل من خلال مناقشة كتابه النقدي الأخير "النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق" (2000)، وهو كتاب جديد(1) لشيخ النقاد في سورية يتابع فيه مشروعه النقدي الألسني الذي بدأه رائداً ومجدداً في الثمانينيات من خلال كتبه: "اللغة والأسلوب" (1980) و"اللغة والدلالة"(1981م)، و"اللغة والبلاغة" (1983م)، و"النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق"(1989م).

لقد اتجه النقد الأدبي العربي الحديث منذ مطلع السبعينيات، على استحياء، إلى المناهج الحديثة الغربية كالشكلانية والبنيوية واللغويات وما خالطها من اتجاهات فيما بعد كالأسلوبية واللسانية والعلاماتية والتفكيكية والألسنية، غير أن ابن ذريل، وهو أحد رواد النقد الأدبي منذ الأربعينات دعا إلى التجديد باكراً، وقد كانت له صولات وجولات في التعريف بالرمزية والمنهج النفسي والتاريخي، وتشهد على ذلك مقالاته الكثيرة المبثوثة في الدوريات، وكتابه عن: "عبد السلام العجيلي: دراسة وصفية نفسية"(1970م).

وقد اختار الألسنية وما يجاورها من اتجاهات حداثية في السبعينيات فكتب فيها نظرياً وتطبيقياً، ولعل كتابه "مسرح علي عقلة عرسان" (1980م) الجهد الأكبر الملحوظ في سياق تجربته النقدية التي صارت إلى إحاطة أوسع وأشمل وأعمق بهذا الخيار الفكري والنقدي، فقد شكل ابن ذريل على مدار أربعة عقود من الزمن صوتاً نقدياً منفرداً خارج سرب النقد الأدبي الحديث في سورية الذي جرفته الصراعات الأيديولوجية والتبشيرية.

ابتعد ابن ذريل عن الجماعات الثقافية والنقدية ولاسيما المتحزبة أو المؤدلجة منها،

وحافظ على دور متوازن بين الصحافة والأدب، ونأى عن زج نفسه وقلمه في المعارك النقدية معتقداً أن من الأفضل له وللحركة الأدبية الناهضة في سورية أن يكتب نقداً ضمن مساره الخاص الذي شقّه شاباً، وأعني به تعريب النقد الأدبي الغربي الحديث وتأصيله في حركة الثقافة العربية المعاصرة. ومن الواضح أن شغله النقدي اعتمد على الدوام على مثل هذا التعريب، وليس مجرد الترجمة أو النقل مستنداً إلى خلفية متينة من درس التراث النقدي الغربي، ولاسيما البلاغي الذي سيطوره لتمثل إنجازات الحداثة النقدية التي دعا إليها مغلِّباً الاتجاه الألسني مع ميل بنيوي وشكلاني واضح، وقد كان الاختيار واضحاً تقوى مع استغراقه في نقد السرديات، وهو ميدان تضاعفت أهميته الراهنة بتتويج فنون النثر القصصي على بقية الأجناس الأدبية بوصفها أكثر استجابة للعصر، ويتضح ذلك بجلاء في هذا الكتاب "النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق"، ربما بتأثير انصراف النقد الشكلاني والبنيوي إلى السرديات بالدرجة الأولى، وربما أيضاً بتأثير تعقيد السرديات قياساً على الأدب الغنائي أو الوجداني أو الذاتي حيث فنون النثر تلازم تعدد الحوار وتنوع الكلام وموضوعية الخطاب، وسنلاحظ انصراف القسم النظري في هذا الكتاب إلى تحليل السرد والنص السردي: لغته، أسلوبيته ملاشاته اللغوية، قراءة تحليله، بلاغته، وإبلاغيته، منظوره السردي، نجواه وحواريته، الخ، أما التطبيق فلم يحظ فيه الشعر إلا بفصلين من أصل أحد عشر فصلاً، أحدهما للقصة وثانيهما للمسرحية، بينما كان هناك سبعة فصول للرواية.

أراد عدنان بن ذريل من كتابه أن يعرف بطرائق المنهجية الألسنية في النقد اللساني والأسلوبية، مركزاً من جهة على النص وخصوصيته، ومن جهة ثانية على الأسلوب وتفرده، فالنص والمجال الحقيقي الذي تنعكس فيه الملامح الأسلوبية للكاتب المنشئ، كما أن الأسلوب هو الألق الشخصي لفرادة هذا الكاتب المنشئ، فخصص ناقدنا الفصل الأول لتعريف النص وفق مأثور النقد الفرنسي الجديد، وأعلامه البارزين كتودوروف وبارت وكريستييفا، موافقاً على أن النص هو لغته، لأن تحولات اللغة الأدبية تمثل الممارسة الجدلية للذات داخل اللغة، وأن التاريخ هو مجموعة نصوص أكثر منه تاريخية دون لغة.

وانطلق ناقدنا في الفصل الثاني "الأدبية والنص" من مأثور الشكلانيين الروس، ولاسيما شكلوفسكي على أن الأدبية (أي الخصائص التي تجعل من الأدب أدباً) هي محك النص ومحل دراسته، غير أن الشكلانية أو التعمق في بحث الخصائص الشكلية لا يكون بمعزل عن واقعه، وهذا ما جعله يخوض في الفصل الثالث في "البيئة الأدبية والأسلوبيات" منطلقاً من مفهوم العلامة عند دي سوسور، إلى البنية الوظيفية عند مدرسة براغ، إلى الأسلوبيات والأسلوب كزخرفة أو كدلالة ذاتية، أو كتمثيل، أو كنمط، لأن عمل المحلل الألسني كما يكتب، يقتصر على "ربط النص"، باللغة التي كتب بها، وبذلك تصبح "الأسلوبيات" دراسة مقارنة لأنماط التفصيلات التي يظهرها الكاتب في اختياره للغته، ضمن المصادر اللغوية التي في متناوله، أو بعبارة أخرى، تدرس الأسلوبيات تواترات الاختيار النسبية التي تميز لغة النص عن لغة غيره، أي هي، بتعبير هاليدي، تطبيق للألسنية أكثر منها توسيع لها.

ثم درس ناقدنا في الفصل الرابع "ظاهرة الأسلوب ماهي؟". متتبعاً تعاريفه وما يثيره من قضايا تتعلق بالممارسة العملية ومجال الدلالات،

فالممارسة العملية هي الفعالية منظوراً إليها في سياقها الحركي، على الخصوص في الظروف الاجتماعية التي تعطيها "دلالتها" في عالم معاش فعلاً. وهكذا توقف ملياً عند تعددية "الشيفرة" والسنن العلامات لأهميتها في فهم ظاهرة الأسلوب وتنظيمه للخطاب أو الرسالة، مميزاً بين البلاغة والأسلوب، ثم انتقل إلى تصنيف الأساليب عند بيير جيرو بالنسبة إلى طبيعة التعبير أو مصادره أو مظهره. ومن الواضح أن ناقدنا يوافق على التصنيف، مما يثير أسئلة كثيرة حول استحكام ظاهرة الأسلوب للعلائق اللغوية أو البلاغية وحدها، ويجعل من البعد الدلالي في شبكة علاقات النص أمراً عصياً على تمثلها، وهو ما تتعمقه علاقات الأبنية التركيبية أو علاقات الأبنية الدلالية. وعلى وجه الخصوص، حيث ينهض النص إلى أبعد من مستويات تركيبه اللغوي والبلاغي إلى تعدد قابليات تأويله أو انفتاحه على مرجعياته ومفرداته الغائبة.

ولعل هذا التركيز على المكون اللغوي أو البلاغي هو ا لذي قاده إلى تخصيص الفصل الخامس لبحث "البلاغة الجديدة" من خلال تنظير بيريلمان للتوكيد على الفعالية الدلالية، فلا تعود العلامات اللغوية تمثل الأشياء بقدر ما هي تحول نفسها إلى "أشياء"، فتحتل مكاناً في سلم القيم، كما تسهم في الشعائر، وبينما نجد "اللغة" في المجتمعات الديمقراطية ملكاً لكل الناس، وتتطور بحرية تامة، نجد أن اللغة في المجتمعات المتراتبة يتم تجميدها، بحيث تكتسب طابعاً شعائرياً ومقدساً.

ويفرد الفصل السادس لأسلوبية الرواية للإجابة عن الأسئلة الأدبية إزاء الواقع كما عالجها باختين طلباً لما تعكس من علاقات اجتماعية وتاريخية هي شيء مما يعيشه الأبطال عن تباينات ومجاوزة الشكلانية إلى فنية ما وراء الألسنية، حيث امتدادات القول الاجتماعية، وما ترتبها من مفاهيم نقدية مثل "تعددية الأصوات" و"تصادم الأيديولوجيات" وغيرها. ويفيد ذلك أن باختين يتجاوز الشكلانية منذ كتابه "ديستويفسكي" المسمى "معضلات شعرية ديستويفسكي" (1929) متخطياً فنية الشكلانية الساكنة، أي اللغوية القديمة، فالرواية لا تتجه إلى جلاء وعي المؤلف في عالم وحيد فحسب، وإنما تكشف عن أنواع الوعي الأخرى للأبطال، واحداً، واحداً، بشتى عوالمهم، وهم يندمجون في وحدة حدث معين.

وهذا يعني أن البطل لم يعد مجرد موضوع يخص وعي المؤلف، بل هو وعي آخر، وأحياناً غريب، بما يفيد أن المؤلف هو الفاعل للكلام الفردي، أما النص أي الرواية فلم تعد انعكاساً لأيديولوجية وعي المؤلف، وإنما أصبح تصادماً لأيديولوجيات متنوعة، ذلك أن الفكرة في نظر باختين، حدث يجري حتى نقطة التلاقي التي هي الحوارية، إلا أن التفكير الإنساني لا يتحول إلى فكرة دون الاحتكاك الحي مع فكرة أخرى تتجسد في الآخر، وأيضاً أصوات الآخرين. والكلمة نفسها، أي القول الروائي، تسمح بذلك، لأنها تتكشف عن أنها مأخوذة من عدة أصوات، أو تأتي في تصالب عدة ثقافات، إلا أنها، كما يقول باختين، تكون في الأساس أيضاً كتابة بيضاء تهرب من جميع السماكات للعوالم، أو التي للدلالات الحافة، فتعيد للنظام اللغوي حريته وفنيته.

وفي مثل هذا الشرح يمضي ناقدنا في التعامل مع الحامل الأيديولوجي للنص بما هو تحقق لغوي في السرد بالدرجة الأولى، مبيناً تطور فكرة الحوارية من الشكلانيين إلى إنجاز باختين مستنداً إليهم، حيث البذرة كانت موجودة عندهم، وتقوم على فهم خاص لانعكاس الواقع في الأدب، ويتوقف ناقدنا على عجل عند بعض من عالجوا

. الملاشاة اللغوية تقوم على جدلية حميمة تكشف عن مركزية الذات، إذ أنها تتحرك في الذات، وبالذات، وضد الذات، أي هي مباشرة ذاتية لإمكانيات اللغة في التعبير.

ذلك التطور مثل فولوسينوف ومدفيديف على أن الأدب يمثل الأيديولوجية في نظرهم، وهو شكل متميز لتجسد التفاعل الاجتماعي.

وقد تتبع ناقدنا قضايا أسلوبية الرواية بالنظر إلى بعدها الأيديولوجي المجرد، أو بعدها الأيديولوجي الدعائي والتبشيري فقط كما في كتاب باختين التالي "الكلمة في الرواية" (1941م) للإفصاح عن الأصالة الأسلوبية في الرواية والخصائص المميزة للرواية والنجوى والحوار فيها، ممهداً بذلك للتفصيل في أساس نظريته لفهم الرواية في خطين أسلوبيين، الأول خصيصته أحادية اللغة، والثاني الذي يدرج التنوع الكلامي في صلب الرواية موزعاً توزيعاً أوركسترالياً، ومتخلياً في كثير من الأحيان، عن "كلمة" المؤلف المباشرة، وإليه ينتمي ممثلي النوع الروائي في أوروبا الحديثة.

ثم يشرح ناقدنا في هذا الإطار أنماط التحليل الأسلوبي والأسلوبية السوسولوجية مدخلاً لدرس "النص السردي وطرائق تحليله"، وهو موضوع الفصل السابع، وفيه يمعن ناقدنا النظر والقول في العنصر اللغوي في التحليل البنيوي معالجاً قضايا النص الفردي والقراءة والبويطقيا والنمذجة السردية عند تودورف وبارت وجريماس وجينيت مشيراً إلى بزوغ علم السرد الذي غدا مكرساً مع جهود البنيويين ومن تلاهم، أو حذا حذوهم، أو انطلق من عصر ما بعد البنيوية.

ويخصص ناقدنا الفصل الثامن لمصطلح "الملاشاة اللغوية" سواء أكانت تهديماً طبيعياً، تتكشف عنه لغة النص، أو طريقة تحليل لغوي للنص على سبيل التفكيك، مادامت الملاشاة اللغوية . بتعبيره . تقوم على جدلية حميمية تكشف عن مركزية الذات، إذ أنها تتحرك في الذات، وبالذات، وضد الذات، أي هي مباشرة ذاتية لإمكانيات اللغة في التعبير، الأمر الذي يعطي الجملة قدرة تعبيرية لتكون "ابتداءاً عاطفياً"، أو "ابتداءاً فكرياً"، كما يعطي النص قدرة تعبيرية ليكون مجال "تعددية الأصوات"، ومجال "تصادم الأيديولوجيات"، بعد ذلك فيبرز ناقدنا طرائق التحليل المختلفة، كما عند جماعة "تل كل"، ويوضح خصوصية مصطلح "الملاشاة اللغوية" كالابتداء وضياع الذات وتخلخل النص وإعادة بنائه والصوت بوصفه ابتداءاً موقفياً، للوصول إلى خلاصة ذات دلالة عن صلة القول السردي بالمؤلف، حيث نجد أن المؤلف مبدئياً هو السارد التقليدي للنص، هو صاحبه وصانعه، فيصنع أنواله ويصبغها بصبغة فكره وأيديولوجيته، إلا أن النص يكشف أيضاً عن قائلين غير المؤلف، هم، هؤلاء المجادلون لواقعهم يطمعون إلى تحقيق ذواتهم، فيكونون أصوات مواقفهم في تجربة المسرودية ككل.

ويخصص ناقدنا بقية فصول كتابة للنقد التطبيقي على النحو التالي:

- الفصل التاسع: رواية شكيب الجابري "وداعاً يا أفاميا".
- الفصل العاشر: رواية هاني الراهب "الوباء".
- الفصل الحادي عشر: رواية عبد النبي حجازي "المتألق".
- الفصل الثاني عشر: رواية فاضل السباعي "ثم أزهر الحزن".
- الفصل الثالث عشر: ديوان علي عقلة عرسان "تراتيل الغربة".
- الفصل الرابع عشر: ثلاثية حنا مينة "حكاية بحار".
- الفصل الخامس عشر: روايتا نبيل سليمان: "الأشرعة وبنات نعش" (والأصح هما الجزءان الأول والثاني من رباعيته "مدارات الشرق").

. من فضائل ناقدنا عنايته الفائقة بتعريب المناهج النقدية الغربية وإدراجها في سياق النقد العربي الناهض من جهة، وعنايته الفائقة بنقد الإبداع العربي الحديث بروح إيجابية تكشف عن المستوى المتقدم والمضيء للأدب العربي الحديث في سورية من جهة أخرى.

ـ الفصل السادس عشر: ديوان فؤاد كحل "أزهار القلب".

. الفصل السابع عشر: تجاوز المعيار في روايتين هما "البلاغ رقم 9" لمسعود جوني و"الرجل والزنزانة" لوهيب سراي الدين.

ـ الفصل الثامن عشر: مجموعة مالك صقور القصصية "الحقل".

. الفصل التاسع عشر: مسرحية خالد محيي الدين البرادعي "جزيرة الطيور".

وفي هذه الفصول التطبيقية جميعها يستند ناقدنا إلى إرث النقد الحداثي الذي تقصى بعض جوانبه في فصول كتابه النظرية، فيلتفت في نقده التطبيقي عن أدوات النقد التقليدي الشارح إلى الكشف عن بنيان النصوص وآلياتها الأسلوبية بمزيد من الإيجاز والتكثيف، باذلاً بعض العناية بتاريخية النصوص المدروسة، وموجهاً رأيه النقدي لاستصلاح الاستجابة المتبادلة بين النص وأسلوبيته نحو تبيين القول فيه ومستوياته، وخلل ذلك كله، وفي الاساس، تبيين جمالياته، وهو يؤدي ذلك في اتجاهين: الأول: تعريفي ينزع نحو تبسيط المنهج النقدي وتقريب مصطلحه، وقد يدعوه ذلك إلى تكييف المنهج ومصطلحه لطبيعة النصوص العربية لا مدروسة، والثاني تقويمي متعاطف غالباً في ا لنصوص المدروسة، ولنأخذ كتابته عن رواية شكيب الجابري "وداعاً يا أفاميا" نموذجاً لنقده التطبيقي. ويقع هذا النقد في أقل من عشر صفحات مبدوءة بنبذة تعريف بمكانة الجابري وروايته في بضعة أسطر، ثم يعلل هذه المكانة بفقرة تحت عنوان "الموجة الأولى" بحدود صفحة واحدة عن الرواية ومرحلتها في التأريخ الأدبي في سورية. أما مدخله لنقد الرواية فكان مصطلح "مونولوجية" كما استعمله باختين، ويقصد به الرواية التي يسيطر عليها صوت المؤلف، وتظل تحت سيطرته، في حين أن روايات ديستويفسكي "بوليفونية"، تعكس تعددية الأصوات، ويظل أبطالها متمايزين عن المؤلف بأصواتهم. ويوضح ناقدنا رأيه بالحديث عن الرواية المدروسة. وفي الفقرة التالية "شاعرية ذاتية" مقاربة أخرى لطبيعة الرواية المدروسة وأسلوبية كاتبها حيث غلبة الملفوظات على السرد، ليكون الترسل الروائي في "وداعاً يا أفاميا" شاعرياً، وعلى الخصوص، متصلاً بذاتية المؤلف وأذواقه، كما ظلت في الحوادث والتحليلات فيها في حدود الرصد القطاعي الرومنطيقي لتجربة شخصية المؤلف، أكثر منها حوادث وتحليلات لمأساة حدثت في ظروف درامية قاهرة أو صعبة.

ويعلل ناقدنا في فقرة "لغات" ظهور عدة لغات في الرواية المذكورة مثل اللغة المعلوماتية ولغة الحكواتي واللغة العاطفية، وكيفية وضع هذه اللغات في بنية الرواية السردية، ويفصل القول في اللغة العامية وأساليبها خاتمةً لنقده.

وتثير طريقة الناقد عدنان بن ذريل أسئلة كثيرة أشير إلى أهمها، وهو الموقف من تعريف المناهج النقدية الغربية داخل الصراع بين التبعية والتأصيل، وكأنه لا يقرّ بمثل هذا الصراع معترفاً بمكان رئيس للمثاقفة في الجهود القائمة بتأصيل النقد العربي الحديث، على أن تراث الإنسانية تراث مباشر ومتصل للنقاد العرب المعاصرين، إذ لا جدوى كبيرة من مماحكة شؤون الهوية الثقافية، لأنه، وهو يكتب فصول كتابه النظري، يدرج إسهامات نقد الحداثة الغربية وما بعدها في حركة الثقافة العربية ببساطة، بل إنه يورد تطبيقات جزئية أو إلماحات مقارنة لها من الثقافة العربية والإبداع العربي الحديث أو علم البلاغة العربية، وهذا كثير في متن الفصول وفي الهوامش والإحالات لكل فصل، وهي تطبيقات وإلماحات في غاية الأهمية.

. كان البحث المسرحي الأبرز في كتابته بالنسبة للنقد، حتى مطلع سبعينيات القرن العشرين حين مازج بين البحث والنقد في كتبه عن المسرح الشعري العربي.

ومن الأسئلة أيضاً، تجنب ناقدنا لمسائل انتشار هذه المناهج النقدية الغربية، وتأثيرها في النقد العربي الحديث، كما أنه غير معني بتكون هذه المناهج في بيئتها وفي الثقافة الحديثة، وأذكر على سبيل المثال، أنه تحدث عن باختين مستخدماً إنجازه النقدي دون معالجة الإشكاليات الكثيرة التي رافقته أو تلته، فمن المعروف أن باختين عني باللغة بالدرجة الأولى، وتلمس الإجابة في كتابه المبكر "الماركسية وفلسفة اللغة" (1929م) منطلقاً لمنهجه في نظرية الأدب ولاسيما نظرية الرواية، وأن بحثه في لغة الرواية وأدبيتها أو شعريتها كما شاع عند الكثيرين، لم يجد أجوبته المحددة في بحثه عن ديستويفسكي، مما دعاه إلى العناية "بأشكال الزمن والمكان في الرواية" (1938م) أي حركة التاريخ. أما ناقدنا فقد تجنب هذه الإشكاليات على أن نظرية باختين ناجزة وقابلة للتطبيق، ولا فائدة من المماحكة.

. لم يستقر عدنان بن ذريل على منهج واحد في البحث، والنقد، بل تقلب من منهج لآخر، مغني بالمنهج الرمزي في كتاباته المبكرة، وما مازجه من أمشاج نفسية وأسلوبية تطورية.

وثمة سؤال آخر هام حول تعريب المصطلح النقدي، فعلى الرغم من جهود ناقدنا الشيخ عدنان بن ذريل في هذا المجال، فإنه غالباً ما يورد المصطلحات بلفظها الأجنبي، وهذا أمر يحتاج إلى رأي وتفسير، لأنه لا يستقيم مع جهوده الريادية الكبيرة التي أشرنا إليها، وهي واضحة في كتبه النقدية المتعددة ومنها مجموعة كتبه في مجال اللسانيات، وكنا أشرنا إليها من قبل، ومجموعة كتبه في علم الجمال والمسرحية والموسيقى والفنون الشعبية، وقد زاد عددها على عشرة كتب، وهي واضحة أيضاً في كتبه الفلسفية ولاسيما الفكر الجدلي والفكر الوجودي، مثل: "البعد الروحي في تفسير الوجود والزوال"(1971م)، و"الفكر والمعنى: تفسير جدلي للمعرفة" (1971م). و"ظواهرية الوجود الجدلي: دراسة وجودية في النقيض" (1972م) و"التفسير الجدلي للأسطورة" (1980م) و"الفكر الوجودي عبر مصطلحه" (1985م)، و"الأرجوزة في الوجود والعدم"(1990م).

على أن هذا كله، وربما لهذه الأسباب، يؤكد في الوقت نفسه، أهمية هذا الكتاب ونقد بن ذريل بعامة في تطوير النقد الأدبي العربي الحديث، وفي تطوير الإبداع العربي الذي يتجه إليه هذا النقد، لأن من فضائل ناقدنا عنايته الفائقة بتعريب المناهج النقدية الغربية وإدراجها في سياق النقد العربي الناهض من جهة، وعنايته الفائقة بنقد الإبداع العربي الحديث بروح إيجابية تكشف عن المستوى المتقدم والمضيء للأدب العربي الحديث في سورية من جهة أخرى.

2 . النقد المسرحي:

كان البحث المسرحي أبرز فعاليات شيخ النقاد في سورية، فقد شرع عدنان بن ذريل بالنشر في الدوريات الأدبية العربية منذ أربعينيات القرن العشرين حين درس الأدب والفلسفة في جامعة القاهرة، وعاد إلى دمشق دون أن يكمل دراسته العليا، ثم تنازعته أهواء الفن الموسيقي، إذ عمل عازفاً لفترة طويلة في الفرق الرسمية والخاصة، والنقد الأدبي والفني، والتأليف الفلسفي، على أن كتابته في بحث المسرح ونقده رائدة في ميدانها.

وكان كتابه "فن المسرحية" مع تلخيص حديث لكتاب الشعر لأرسطاليس" (1963م)، الأول المخصص للتعريف بهذا الفن القديم . الحديث، ثم تلته الكتب التالية: "الأدب المسرحي في سورية" (1964م)، و"المسرح السوري منذ أبي خليل القباني إلى اليوم"، (1971م)، و"في الشعر المسرحي: أحمد شوقي . عزيز أباظة . عدنان مردم بك" (1970م)، و"مسرح وليد مدفعي" (1970م) و"الشخصية والصراع المأساوي: دراسة

نفسية في طلائع المسرح الشعري العربي: أحمد شوقي . عزيز أباظة . عدنان مردم بك" (1973م)، و"مسرح علي عقلة عرسان (1980م)، و"رواد المسرح السوري بين أواسط العشرينات وأواسط الستينات" (1993م)، و"فن كتابة المسرحية" (1996م). وهو طبعة ثانية معدلة من كتابه السابق "فنّ المسرحية"(2).

وقد وضع عدنان بن ذريل عدة كتب في الموسيقى والفنون الأخرى هي "تطور السماح" (1966م)، و"الموسيقى في سورية: البحث الموسيقي والفنون الموسيقية منذ مائة عام إلى اليوم". (1969م)، و"معجم رقص السماح" (1970م) و"القبا والشيخاني: دراسة في التراث الموسيقي الشعبي" (1971م)، "وتراث الدبكة في الموسيقى الشعبية السورية" (1972م).

2 . 1 .

التوصيف:

لقد كان البحث المسرحي الأبرز في كتابته بالنسبة للنقد، حتى مطلع سبعينيات القرن العشرين حين مازج بين البحث والنقد في كتبه عن المسرح الشعري العربي . وبعض أعلام المسرح في سورية، وهما وليد مدفعي وعلي عقلة عرسان اللذين خصهما بكتابين، طبق على الأول التحليل النفسي والإتباعي، وعلى الثاني التحليل البنيوي، ثم قارب على استيحاء بعض النصوص المسرحية في مقالاته وأبحاثه التالية من منظور التحليل الألسني، وكان ظهر منه بحثه عن مسرحية "جزيرة الطيور"، لخالد محيي الدين البرادعي في كتابه النقدي الأدبي الأخير "النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق" (2000م).

. يلاحظ الميل إلى الاختزال في التحليل دون الاستغراق في إضاءة الاشتغال الفني على صوغ الشخصية، أو تنظيم الصراع المأساوي في هذه المسرحية أو تلك.

أما كتبه الأخرى فتلتزم بالمنهج التاريخي والاتباعي في بحث المسرح ونقده، بل إن الوصف التاريخي والمنهجي هو الأغلب، وهذا ما دعاه إلى تلخيص كتاب الشعر لأرسطاطاليس عام 1963م، وأعاد هذا التلخيص معدلاً في عام 1996م، على الرغم من التطور الكبير في تحديث مناهج النقد الفني والأدبي، ولا يخفى أن عدنان بن ذريل قد مدَّ تجريبه البحثي و النقدي إلى التحول المستمر من منهج لآخر، فلا يقع المرء على منهج نقدي وبحثي واحد يتطور من مرحلة لأخرى، فثمة تعدد في المناهج النقدية والبحثية، وثمة استجابة مباشرة للمناهج الحديثة.

. ظهرت الاتباعية التقليدية في فهم المسرح بإلحاحه على تلخيص كتاب أرسطو فن الشعر، وباعتماده على فهم عناصر المسرح ضمن مأثور القول الاتباعي المدرسي عنها.

2 . 2 .

موضوعات البحث والنقد:

حرص عدنان بن ذريل على تنوع موضوعات البحث والنقد المسرحي، فعمد إلى التعريف المنهجي بفنّ المسرحية لأول مرة بنظرة، لأنَّ هناك عشرات المؤلفات الأخرى التعريفية بفنّ المسرحية، مؤلفة ومترجمة باللغة العربية قبل ظهور كتابه، وقد اعتمد على عدد كبير منها في مقايساته ومقارناته وإيضاحاته، وحاول أن يحدد المصطلحات في أدبيتها بالدرجة الأولى. ويلاحظ أنه أعاد طباعة الكتاب معدلاً بعد أكثر من ثلاثة عقود على تأليفه، وأضاف إليه الإشارات إلى مسرحيات ومؤلفات عن المسرح، مما زخرت به المكتبة العربية المسرحية، مثل "علم النفس . دراسة للتكيف . البشري . بيروت 1966م . ج1 "(ص36)، ومبادئ علم الجمال "لشارل لالو . دمشق 1971م (ص46)، و"المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر" لأحمد زياد محبك (ص51)، و"الفلسطينيات" لعلي عقلة عرسان (ص70)..الخ.

وأضاف تعديلات طفيفة على كتابه، مثل الفصل السادس عن "المسرحية والمكتسبات الألسنية" مما أولع به في العقدين الأخيرين من شغله النقدي (ص 77 . 81)، ومثل الإلماحة إلى التعريف الأدق للمسرحية أو الدراما، وكانت تعريفاته السابقة جميعها تجانب هذا التعريف الذي ذكره إبراهيم سكر في كتيبه "الدراما الأغريقية القاهرة 1968م"، وهو أن كلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني "دراؤ" بمعنى أعمل، فهي تعني إذن أي عمل، أو حدث، سواء في الحياة أو على خشبة المسرح(ص60).

ثم اتجه إلى الدراسة التاريخية للأدب المسرحي في سورية، مما شهد له الكثيرون بمعرفته العميقة والدقيقة بالماضي المسرحي، وعاين تطور الحركة المسرحية مدققاً وشارحاً لمفاصلها وأعمالها وروادها في كتابه "المسرح السوري منذ أبي خليل القباني إلى اليوم".

وقد استكمل هذا الجهد التاريخي في كتابه "رواد المسرح السوري": الذي يحفل أيضاً بتفاصيل الحركة المسرحية من حيث الفرق الفنية الهاوية والمحترفة، والعلاقة بالفنون الأخرى كالموسيقى والسينما والتمثيلية الإذاعية، ومن حيث ذكر الإداريين والفنيين والرواد المسرحيين الأبرز في زمنهم مثل عبد الوهاب أبو السعود وتوفيق العطري ووصفي المالح وأكرم خلقي ومحمد علي عبده وعبد اللطيف فتحي وسعد الدين بقدونس ونزار فؤاد ومحمود جبر. وخصص الفصل العاشر من كتابه للنشاطات والتجمعات النقابية والفصل الحادي عشر للتجارب المميزة للرواد المتميزين مثل أنور المرابط وموسى عكرماوي وعبد الله النشواتي أبو شاكر والفصل الثاني لطلائع المسرح القومي، وضم إلى الكتاب ملحق مصور حوى عشرات الصور النادرة في موضوعه (ص 221 . 290).

ووضع كتابه "فن الشعر المسرحي" الذي يعنى بالمنهج التاريخي الوصفي في رؤية طبيعة هذا التأليف المسرحي وتجلياته لدى بعض أهم رواد العرب في مصر وسورية. ثم طبق المنهج النفسي في بواكيره الأولى في دراسته عن "الشخصية والصراع المأساوي"، ومن خلال نتاج طلائع المسرح العربي أنفسهم، فدرس علم النفس العام، وعلم النفس وظهوره في المسرح الشعري، والشخصية في علم النفس العام، والشخصية المسرحية، والصراع نفسياً ومسرحياً تمهيداً لدراسة الشخصية والصراع بعامة وشخصيات المسرح الشعري العربي بخاصة.

وانتقل إلى دراسة بعض أعلام المسرح في سورية، فخصّ "مسرح وليد مدفعي" بكتيب شارح يمزج بين الوصف التاريخي والتحليل الأدبي والفني والنفسي، ووسع دراسته لمسرح علي عقلة عرسان في كتاب كبير مستفيداً من التحليل البنيوي واللساني الشائع إبان فترة تأليفه.

2 . 3 .

منهجية البحث والنقد:

لم يستقر عدنان بن ذريل على منهج واحد في البحث والنقد، بل تقلب من منهج لآخر فعني بالمنهج الرمزي في كتاباته المبكرة وما ما زجه من أمشاج نفسية وأسلوبية تطورية(3).

وعالج موضوعاته المسرحية في الفترة التالية (الستينيات على وجه الخصوص) بالمنهج الوصفي التاريخي، ونختار حديثه عن الفصل الأول . الباب الأول: "مصطلحات أدبية"، والفصل الرابع: "الشخصية والطباع"، مثالاً لذلك، فقد عرف المسرحية لغوياً وتاريخياً معتمداً على التاريخ المسرحي العالمي حيناً، والفنون الشعبية المسرحية العربية ومحاولات المسرحة العربية حيناً

آخر، ويتداخل الحديث غالباً بين المتن والهوامش، فيقلّب المفهوم في المتن، ويعقب عليه في الهوامش، وتتبدى في كتابته كلها وفرة المعلومات التاريخية والحرص على المحاججة المنطقية الصورية، ولطالما كرر أقواله من صفحة لأخرى، ونورد نموذجاً من المتن والتعليق عليه في الهوامش:

"كما نجد المترجمين(1)، مثل إبراهيم سامي مظهر، وأمين حداد، وإبراهيم رمزي، وسامي جريديني، وفرح أنطون أيضاً، وميخائيل جهشان، وخليل مطران، وغيرهم، يطلقون لفظ . روايات . على مترجماتهم، لأعمال: شكسبير، واسكندر ديماس، وكريستوف شميد وفيكتور هيجو، وغيرهم(2). وقد ظل مصطلح . رواية . شائعاً، في الدلالة على العمل المسرحي، حتى فترة متأخرة. فهذا أحمد شوقي، يطلق بعد عام 1928م، على مسرحياته الشعرية لفظ . روايات .، وينشرها الرواية تلو الأخرى، مثل رواية مصرع كليوباترة، ورواية قمبيز، ورواية علي بك الكبير، وغيرها... وقد لوحظ، في تلك الحقبة أيضاً، أن عباس محمود العقاد يطلق على كراسه، في نقد مسرحية قمبيز الشعرية، لأحمد شوقي، عنواناً يحمل لفظ . رواية .، فجعله: رواية قمبيز في الميزان(3).

. رسالة الأدب ترمي إلى رفع المستوى الأخلاقي للإنسان، وأن نحرر إنسانيتنا الخيرة التي لم تزل سجينة في أعماقنا بقيود الرغائب والشهوات.

(1) . لوحظ أن الرواد الأوائل في يترجمون دون إعلان عن عائدة ترجمها سليم النقاش وظلت مدة طويلة باسمه، وك لأبي خليل القباني، هي لراسين ويرجح أنه ترجمها ترجمها له اسكندر فرح، ك الفترة الأولى من المسرح المسرحية الواحدة عدة مر هملت لشكسبير، ترجمت ترجمها طانيوس عبده، وجورج ميزرا، ونجيب حداد، وأمين حداد، وسامي جريديني، وخليل مطران... كما لاحظ الدارسون، مثل محمود حامد شوكت أن الترجمة الفنية الدقيقة لم تأت إلا متأخرة، فأصبحت بالفصحى، وأبعدت عنها الأشعار، والسجع، وحوفظ فيها على النص الأصلي...

(2) . مثلاً ترجم إبراهيم سامي مظهر: رواية توسكا، ذات ثلاثة فصول، تمثيلية، لشكسبير؛ 1899م؛ وإبراهيم رمزي: . رواية الملك لير، فاجعة ذات خمسة فصول لشكسبير، مصر، وراجعها خليل مطران، وزكي المهندس، وزكي طليمات؛ وأمين الحداد؛ . هملت تمثيلية مأساة ذات خمسة فصول، لشكسبير دمشق، 1347هـ؛ كما ترجمها أيضاً سامي جريديني، وغيره وفرح أنطون: رواية البرج الهائل، تمثيلية، ذات خمسة فصول، لاسكندر ديماس، الاسكندرية 1899م وميخائيل جهشان: رواية جنفياف، رواية تاريخية، غرامية أدبية.. ذات خمسة فصول، بيروت 1899م؛ وخليل مطران: رواية هرناني: مسرحية، مصر، كما ترجم عدداً كبيراً من مسرحيات شكسبير... وغيرهم..

(3) يقول عباس محمود العقاد، ص 3: . ورواية ا الشاعر أحمد شوقي تدور ة. أو يقول ص 4: . ولهذا على قيمة الرواية الأدبية. تعرض لقيمتها التمثيلية. أو . فضل الشاعر الذي ينظم ؛ يبدو في ثلاثة أشياء هي: ، والصياغة، 2 . تمحيص و3 . ابتكار الخيال فيما

. تمتاز كتابة عدنان بن ذريل النقدية بعامة، والنقدية والبحثية المسرحية على وجه الخصوص بالتوثيق، حتى أن الحواشي تكاد تبلغ نصف حجم المتن في غالبية كتبه.

قصـر فيـه المؤرخـون، وسـنبدأ بـالكلام عـن النظم في رواية قمبيز لأنه أحرى الأشياء أن يجيده شوقي وأولاه. . وغير ذلك كثير...". (ص13 . 14).

***

وشرح مفهوم الشخصية والطباع في المتن، منـتقلاً فـي شـواهده مـن المسـرح العـالمي إلـى المسرح العربي، فيما هو أقرب إلى نظرة الطـائر إذ لا يتعمق في التعريف وتحديد المفهوم، مكتفياً بإشارات مدرسية:

"وقد أطلق نفر من المحترفين، من رواد الفن المســرحي العربــي، علــى أعمالــه المقتبســة، أو المترجمـة ألفاظـاً أعجميـة، مثـل . تراجيـدة(1)، وتياترو . على نحو ما فعله محمد عثمان جلال، الذي ترجم لراسين، ونعت ترجماته بـ . تراجيديات . وهـي : . الروايـات المفيـدة، في علم التراجيدة . اسـتر، افيجينيـا، الاسـكندر، كمـا تـرجم لمـوليير، ونعت ترجماته بـ . تياترات . وهي: . الأربع روايات مـن نخـب التيـاترات . الشـيخ متلـوف، النسـاء العالمـات، مدرسـة الأزواج، مدرسـة النسـاء، وقـد أجرى هذه الترجمات كافة بالعامية المصرية.

(1)ـ مـن أبـرز مـا نجـد مـثلاً، فـي شـرح عنوان، (رواية عائدة)، ترجمة: سليم النقاش:

تراجيدية ذات خمسة فصول.. أما ترجمات محمـد عثمــان جــلال فــي التراجيديــة، فتحمــل الروايـات المفيـدة فـي علـم التراجيـدة... فـي حـين نحـن، فـي المقابـل ترجمـة هملـت، لنجيـب حـداد، روايـة تمثيليـة، مأسـاة، ذات خمسـة فصـول، أو نجد مـثلاً أيضـاً فـي الرجوع إلـى أدرنـة لمعـروف الأرنــاؤوط، فاجعـة تمثيليـة ذات مقدمـة، وأربعـة فصـول، أو نجد أيضـاً فـي أبـو مسـلم الخراسـاني تــأليف أ.ث، مأســاة أدبيــة تاريخيــة، ذات ثلاثــة فصـول يتخللهـا شـعر قـديم، وحـديث، وغيـر ذلـك كثير.".(ص19 . 20).

وتتعدد تعريفات المفهوم الواحد حسب المتاح فــي المراجــع المتــوفرة، فـذكر أكثـر مـن عشـرة تعريفـات لفن المسـرحية داخـل المـتن والهـوامش، ونسبها لأجانب وعرب (ص 22 . 30)، وعندما أتـيح لـه تعريـف آخـر فـي طبعتـه المعدلـة، فإنـه سرعان ما وضعه في الهامش، دون أن يبدل في مفهومـه للمسـرحية داخـل المـتن (تعريـف إبـراهيم سكر الآنف الذكر).

وظهرت الاتباعيـة التقليديـة فـي فهم المسرح بإلحاحه علـى تلخيص كتـاب أرسطو"فن الشعر"، وباعتماده على فهم عناصر المسرح ضمن مأثور القـول الإتبــاعي المدرســي عنهــا مثـل العـرض التمثيلـي والحادثـة والتطـور نحـو الحـل والفكـرة أو فكرة المسرحية، ولا يتواصل عدنان بن ذريل غالباً مع المصطلح المسرحي النقدي السائد والمعروف، فتـرجم مصــطلح كــاترثيس "التطهيـر" بــ"تطهير الأهـواء عند رؤيتها ممثلـة أو الانفعال بها" (ص 32)، وتــرجم "الإنــارة" أو التنــوير" "بالانكشــاف" (ص144).

وغفـل عـن المعنــى الاصـطلاحي بمـا هـو تواضـع متفـق عليـه لعشـرات المصـطلحات كـأن يعرّف "ميلودرامة" بـ"أغنية" (ص93)، و"الفعل أو العمل بـ"الموضوع" (ص59).. الخ، بل إنه ينسب "الميلودرامة" إلى اللغة اليونانية، ويعطيها تعريفاً لا يـوافي دلالتهـا فـي الميوعـة العاطفيـة حيـث يقتـرن العنف (الدم) بالدموع بقوله: "والميلودرامة.. درامة عنيفة، موضوعاتها مغامرات وأعمال مقارنـة، في كثيـر مـن الأحيـان للواقـع، وتـوحي بـالعنف، مثـل الفزع والحقد والقهر، كما تتعاورها أقسام مضيئة وحلول متفائلة مختلفة". (ص93).

وثمـة ولـع ظـاهر فـي الخـروج مـن التحليـل الوصفي التاريخي أو النفسي أو الأدبي إلى فيض

المعلومات داخل المتن أو في الهوامش، فوضع فصلاً في كتابه "الشخصية والصراع المأساوي" عن "المأساة التاريخية: سيرتها وفنيتها"، وكان يذكر سمات المأساة التاريخية الفنية ثم يباشر الحديث عن أمثلة لكتابتها لدى رواد المسرح الشعري العربي، ثم يتداخل ذلك كله مع تجربة اليونان والكلاسيكيين الغربيين في هذا المجال، ثم يعاود الحديث عن ظهورها لدى العرب المحدثين، ويضع خلاصة، ويعود إلى وصف ظاهرة المسرح بوصفها تقليداً للغرب (ص 31 وهذا موضع جدال)، ليطلق أحكاماً على التجربة المسرحية الشعرية قبل تحليلها:

"كان شجَّع الاتجاه إلى المآسي التاريخية العاطفية، كون المأساة التاريخية والعاطفية أكثر صلاحية من غيرها لمخاطبة الجماهير، تهذيبهم وتثقيفهم، في فترة ناهضة تعمل لحريتها وكرامتها ومنعتها.

ومن هنا كانت الغلبة في هذه المسرحيات التاريخية والعاطفية، ولا تزال إلى اليوم للحوادث نفسها، للأعمال والأفعال، والصراعات المادية، على الأخلاق، أو الصراع الداخلي.

هذا شيء في مسرحنا الشعري العربي، لا يعتبر قدحاً فيه، ما دام أن المأساة التاريخية والعاطفية هي نوعية مسرحية قائمة بذاتها، هي منذ أن وجدت في العالم تقوم على الحوادث والتي من خلالها تتضح الشخصيات كافة..

وبالفعل أن هذا الاتجاه الأصيل، والصادق إلى تغليب رسم الصراعا الصراعات المعنوية في مسرحا لم يضر قط برسم الشخصيات بل على العكس أكسبه أصو بنياته المسرحي ونوعته تنوي بالزمان والمكان، وفكرة المو

- تدرس الأسلوبيات تواترات الاختيار النسبية التي تميز لغة النص من لغة غيره، أي هـ هي تطبيق للألسنية أكثر منها توسيع لها.

نفسه، كما سنظهر ذلك مفصلاً فيما بعد..."(ص32).

وغالباً ما يورد المعلومات التاريخية أو والمقارنة بينها في مكانها وفي غير مكانها، مثل ذكره لهذا الحشد من المسرحيات لمجرد أنها تعد تاريخية برأيه:

"ومن المسرحيات الشعرية التي تعتبر تاريخية أيضاً: . الحسين عليه السلام . 1932م، لمحمد رضا شرف الدين، وهي من التاريخ العربي الإسلامي؛ ثم رايات ذي قار، 1933م، لعمر أبو ريشة، وهي من التاريخ العربي الجاهلي؛ ثم ثورة بيدبا 1935م، لرئيف الخوري، وهي من التاريخ الهندي القديم؛ ثم ديك الجن الحمصي 1935م، لمحمد طاهر الجبلاوي، وهي من تاريخ المجتمع العربي؛ وثورة العراق الكبرى 1938م، لعبد الحميد راضي، وهي في الثورة على الاحتلال الإنكليزي؛ وهنوريا 1964م، لعبود أحمد عبود، وهي في انهيار الامبراطورية الرومانية...

ثم اليرموك 1942م لخلدون كناني وسلامة عبيد، وهي في معركة اليرموك بين العرب والبيزنطيين، وولادة 1948م، لعلي عبد العظيم وتروى حياة ولادة وحبها لابن زيدون، وتيبور 1956م، لرفيق معلوف وهي أحداث ثورية معاصرة في هنغاريا، والمأمونية 1957م، لأحمد ي في مأساة عريب التي يقال مكي، وقيس ولبنى، ثم مجنون ـة الخزرجي وهما من التاريخ ـم هذه المسرحيات سلفية

ذلك أيضاً خالد بن الوليد، غرام يزيد والمروءة المقنعة يف بن ذي يزن لمحمد عبده الصغير، وفارس بني حمدان

. ثمة ولع بالاستطراد لدى عدنان بن ذريل في كتابته كلها، فهو سرعان ما يخرج عن الموضوع المعالج إلى أفكار آراء جانبية أو معلومات وملاحظات شخصية.

لأنـور العطـار، وميسـلون لبـدر الـدين الحامـد. وغيرها وغيرها..

أمـا الاتجاهـات الشـعرية فـي التـأليف المسرحي الحديث فقد ظهر منها الاتجاه الفلسفي، والأسطوري، ثم الاتجاه الرمزي، فالاتجاه الشعبي، فالاتجـاه الملتـزم.. وكانـت موضـوعاته متنوعـة، كثير منها من التاريخ، ولكنها كانت تتحرر شيئاً فشـيئاً مـن الديباجـة العموديـة، حتـى اصـطنعت التفعيلة بدل البحر في الوزن(1).

فـي طليعـة هـذه المسـرحيات أوبـرات أحمـد زكـي أبـو شـادي، الآلهـة، وهـي فلسـفة خياليـة، وأخناتون، وهي من تاريخ مصر القديم، وأردشير، وهي من قصص ألف ليلة وليلة، ثم إحسان وهي مأساة عاطفية اجتماعية من المجتمع المصري...

ومنهـا أغنيـة الأرواح الأربعـة 1942م لعلـي محمـود طـه، وهـي مـن تـاريخ مصـر القـديم، ثـم أرواح وأشـباح وهـي حـوار فلسـفي ذهنـي وأسطوري..

(1) للشاعر علي أحمد باكثير ما يزيد عن عشرين مسرحية متنوعة شعرية ونثرية، سلفية وحرة، وكثير منها إبداعي عاطفي؛ وكان علي أحمد باكثير فيها من أوائل من أرسلوا الشعر إرسالاً، واصطنعوا التفعيلة بدل البحر في الوزن.. وأولى مسرحياته تعود إلى عام 1933م، وهي بلاد الأحقاف، وهناك له قصر الهودج، وأخناتون، وسلامة القس وغيرها...".(ص 28 ـ 29).

وفعل الأمر نفسه مع معلومات علم النفس والتحليل النفسي، فقد وضع فصلاً طويلاً عن "الشخصية في علم النفس العام" لا تفيد كثيراً في التفسير النفسي للأدب، مع العلم أن أكثر من كتاب مؤلف ومترجم في العربية في هذا الموضوع، وقد تعسف في إدخالها كبحثه بذكر أمثلة تطبيقية قليلة على المتن في الهوامش، كالإشارة إلى الأحلام حين تظهر الرغبة فيها "في النوم في أشكال تهويمية تصرف طاقاتها المكبوتة"، ثم أورد الهامش التالي عنها:

"أن الأحلام التي نجدها في مسرحية قمبيز لأحمد شوقي ليست كلها تصرف كبت، أو قمع.. وإنما بعضها مجرد نذير سوء، مثل ما كانوا يعتبرون الأحلام قديماً، كالحلم الذي رآه أحد أعضاء وفد فارس من أن العجل آبيس هز بقرنه مضاجعه ثم سفهه، وبعضها مجرد تصريف للتخوف من تماثيل مصر، مثل حلم الطير برأس أنس لأحد أعضاء الوفد أيضاً.. ولكن حلم نتيتاس في القائد نافارس، كما تقول فيه:

الخائن الذي أتى فارس من مصر أتى

يشي بمصر وأخاف أن يكون بي وشى (ص 63).

والتي تتصوره على شكل حنش ينفث في النيل، فيجف النهر، وتحترق الضفتان، وتغتالهما الضواري.. وهو بالفعل الذي يفضحها في أنها ليست نفريت فيجر على مصر الويل والخراب، وتتحقق نبوءتها فيها، فهو تصريف لكل ما تخفي نتيتاس وتكبت وتقمع من مشاعر خدعتها وخدعة أهلها لقمبيز بأنها نفريت.. وشبيه بهذا الحلم الذي يثيره قدوم نافاريس، حلم العباسة الذي يثيره خوفها على جعفر، إذ تراه مكبلاً بالحديد، وقد جرفه دجلة العاصف المزمجر، ومزقه مزقاً، العباسة لعدنان مردم بك، بيروت، 1968م، (ص 53 ـ 54)..". (ص 47 ـ 48).

ويلاحظ الميل إلى الاختزال في التحليل دون الاستغراق في إضاءة الاشتغال الفني على صوغ الشخصية أو تنظيم الصراع المأساوي في هذه المسرحية أو تلك، بل إنه غالباً ما يعود إلى ولعه بالمقارنات المفيدة وغير المفيدة في موقعها، فقد

تحدث، على سبيل المثال، عن مبدأ الأثر الهام، واستعرض في أكثر من صفحة الموقف مما يقارب هذا المبدأ، مثل التوعية المسرحية والاستهداء بحال التقاليد المسرحية ولاسيما السرد التاريخي في التراث العالمي ومقايسة الأعمال بجمالياتها لا بمعايير نوعيات مسرحية أخرى، والإشارة إلى التهجم على الأعمال الشعرية العربية بسبب سعة الموضوع أو تشعبه، والإلماح إلى الموضوع المسرحي وصلته بالمكان أو وحدة المكان، على أنه ذكر المبدأ فجأة دون تعريف أو شرح ملتفتاً عنه إلى وحد...
الموضوعات التاريخية واص...
المأساة الشعرية عند اليونان
وأن شعراءنا يحتذون حذو هذ...
على هواه:

– ***اللغة في المجتمعات الديمقراطية ملك لكل الناس بحرية تامة.***

"فآثر أحمد شوقي الس...
للأثر الهام، كما في مجن...
كليوباترة، وقمبيز؛ وعلي بـ...
وتبعه في ذلك عزيز أباظة ...
والتي استهلكت مبدأ الأثر الـ...
حتى بدا بعضها مزدوج المو...
ولبنى، والناصر، أو متداخل القصص كما في غروب الأندلس، وشجرة الدر.

ووحده عدنان مردم بك تميز مسرحه الشعري بوحدة الموضوع تميزاً ظاهراً بارزاً والتي يحرص عليها يحققها بفن وبداعة.. ألا إنهم كلهم كانوا يعنون بالصراعات الخارجية والداخلية على السواء، حتى عدنان مردم بك نفسه، والذي يقيم وحدة موضوعه في معظم الأحيان، كما سنرى، على صراعات خارجية صريحة، فعالة، وظاهرة، في العباسة، والملكة زنوبيا، والحلاج، ومصرع غرناطة، وغيرها...".(ص90).

وغالباً ما يتداخل رأيه مع آراء نقاد وباحثين آخرين أثناء التحليل المختزل أو المبشر أحياناً، كأن يورد رأي ناقد مباشرة فيما لا يناسب العنوان الفرعي "غاية المأساة التاريخية"، على سبيل المثال، ثم يعاود تعريفه للصراع ثم يعود إلى رأي مندور.. وهكذا..

"كان الناقد الحصيف محمد مندور كما رأينا قرر أن مسرحيات أحمد شوقي تقوم على الصراع، والذي يبدو في بعض الأحيان سطحياً وشلاً في نظره، لا يتعمق أغوار النفس البشرية، كما هو يقول، بحيث أن مسرح شوقي على حد قول مندور يعتمد في أساسه على الصراع، لا على التصوير، أو التحليل، كما تعتمد الدراما الحديثة...

المقصود من الصراع هنا بدون شك هو السرد للصراع والذي يحتل مكان الصدارة في مسرح شوقي، في حين يقل التحليل أو التصوير في هذا المسرح، واللذان هما في نظر مندور سمة الدراما الحديثة.

ومع ذلك هناك رأي للناقد محمد مندور يقول فيه أن الهدف الإنساني الباقي للمأساة التاريخية والعاطفية التاريخية، هو الغوص وراء حقائق النفوس البشرية، وتصويرها تصويراً يجلو غامضها، ويفضح أسرارها... وهو رأي مستحق أن نعلق عليه، وقد سجله مندور على مسرحية العباسة أخت الرشيد لعزيز أباظة، قال:

– ***في رواية وداعاً يا أفاميا تظهر لغة المعلوماتية ولغة الحكواتي ولغة العاطفة.***

...علوم أن الغوص وراء حقائق
...، وتصويرها تصويراً يجلو
... أسرارها هو الهدف الأساسي
... أن نخلص به من مثل هذه
... لا تعتبر مسرحيات هادفة،
...ه اللفظة..

...اً فيه كثير من الصواب، ولكن
...سطط واضحان يحتاجان إلى
...ه يوحي بأن هذا النوع من

المسرح الشعري الذي هو المأساة التاريخية والعاطفية التاريخية فن للفن، وأنه بالتالي مفارق للمسرح الهادف، وخدمته الجماهير..". (ص100 . 101).

ويلاحظ أيضاً أن عدنان بن ذريل لا يركن إلى المصطلحات المتواضع عليها على الرغم من تمحيصه المستمر لها، فهو يورد عدة تصنيفات وتسميات غير متفق عليها مثل "الحب الحياتي" (ص139)، ولا يعرف المرء ما المقصود تماماً بهذا النوع من الحب، و"الشذوذ في الحب" (ص142) بينما يقصد به العلاقة الحرة أو غير الشرعية.. الخ ويضع تصنيفات وتسميات لا تستوعب طبيعة الصراع المأساوي، لأنها تصفه من الخارج، ولا تبتعثه من سيرورة الموضوع مثل مضامين الصراعات والصراعات من جهة عرضها والصراعات الخارجية والصراعات الداخلية.. الخ. على صعوبة الفصل بين هذه التسميات والتصنيفات، ولعل ذكره للصراعات الداخلية مما يثير التساؤل مثل الصراع العنيد والصراع المتوتر والصراع الذي ينقلب على نفسه، وكأنه يضفي العاطفة على نوعية الصراع، كما في هذه الخلاصة:

"الصراعات المأساوية إذن متنوعة، كما الموضوع والشخصية متنوعان، وقد آثرنا أن توصف الصراعات، الخارجية أو الداخلية، بمضامينها، أو بفنيتها نفسها في العرض المسرحي.. فيقال صراع تآمر، أو تناحر، أو انقلاب، أو اندحار؛ أو صراع واجب، أو ضمير أو حب، أو غيرة، أو هوى.. أو يقال صراع متدرج، أو متقطع، أو عنيد، أو متوتر وهكذا.. الشخصية من خلال ذلك كله تبدو إذن مصممة، مريدة، مترددة، شريفة، مراوغة، ماكرة، عاجزة، ضعيفة إلى ما هنالك.. والمهارة كل المهارة في إحياء الماضي الغابر، مع مقاربة الواقع، من دون تحريف الوقائع التاريخية، أو مناقضتها، أو إهمالها أيضاً.."(ص194).

. 4 . 2

التوثيق:

تمتاز كتابة عدنان بن ذريل النقدية بعامة، والنقدية والبحثية المسرحية على وجه الخصوص بالتوثيق، حتى إن الحواشي تكاد تبلغ نصف حجم المتن في غالبية كتبه، ففي الباب الثاني من كتابه "فن المسرحية"، وعنوانه "تعريفات . شرح، وتفنيد"، على سبيل المثال، يمعن النظر في تعريف المسرحية لغوياً وأدبياً وفنياً، فيذكر تعريفه الجامع المانع بتعبير المناطقة الصوريين، ويضع له حاشية شديدة الدلالة على أسلوبيته: "هذا التعريف للمسرحية لنا، وقد استنتجناه من استقراء العناصر الأساسية الفنية والأدبية للمسرحية القديمة أو الحديثة على السواء". (ص22).

ثم ما لبث أن غمر متنه وحواشيه بتعريفات أخرى موثقة لتعريفات المسرحية في الأدبيات العربية المؤلفة والمترجمة، وغالباً ما يورد أمثلة تطبيقية من المسرح العالمي والعربي، بل إنه إمعاناً في دقة التوثيق ينبه إلى نصوص مصادر ومراجع غير مطبوعة أو غير متاحة أو معروفة لدى معاينته لمصطلح "تمثيل"، فقد ذكر أن هذا المصطلح استهلك "في الربع الأول من القرن العشرين للدلالة على المسرح وفنّه. كتب محمد تيمور في ذلك حياتنا التمثيلية . مصر 1922م، وكتب محمود خليل: فن التمثيل . مصر 1924م. وكتب حسين شفيق: مفكرة في التمثيل . مسودة في دار الكتب المصرية. ونعت طه حسين ترجماته ومقالاته في الأدب المسرحي اليوناني والغربي بـ"تمثيلي مثل: من الأدب التمثيلي

اليوناني. مصر، عدة طبعات، ومن أدب التمثيل الغربي، بيروت 1959م"، (ص16).

ولعل أبرز سمة في توثيقه هي ندرة مصادره ومراجعه مثل عودته إلى مسودة في دار الكتب المصرية، وثمة كثير منها يتعذر الحصول عليه من مظانه لدى دور التوثي
والخاصة على حدّ سواء، و
الحديثة وهو "رواد المسرح ا
وفرة معلوماته المكتوبة وغي
يضيف داخل المتن وفي
إضافية، فقد كتب عن ممتاز
المثال في الفصل الثالث
والتمثيلية الإذاعية"، فعرف
وخدماته وأعماله وطبيعة ع
مثل دعوته للانضمام إلى "
1948م، وتلكؤه، "ثم بعد م
يغفل عن تزويد متلقيه بمعلو
مناسبة في موقعها، على الرغم من فائدتها بذاتها في الأحوال جميعها، كأن يتحدث في سياق تعريفه بممتاز الركابي عن "معهد الآداب والفنون"، أو أعضاء "الفرقة السورية"، أو أن يشير إلى الدوريات الأدبية التي كتب فيها الركابي مثل "بردى" و"النقاد" و"الناقد"(ص89 . 90).

– تحدث الباحث عن باختين مستخدماً إنجازه النقدي دون معالجة الإشكاليات الكثيرة التي رافقته أو تلته.

ولا يخفى أن غالبية مصادره في مثل هذا الكتاب شخصية كما تشير إلى ذلك معلوماته داخل المتن أو في الحواشي، ونأخذ مثالاً لذلك ما كتبه عن أحمد أيوب في "الفصل الرابع: مع الإداريين والفنيين"، وجميعه من مصادر شخصية لا تتوفر لدى أية جهة رسمية أو أهلية، ولا أعتقد أنها متوفرة لدى أسرة الفنان نفسه، ويصرح عدنان بن ذريل بأن مصادره الشخصية، وأبرزها لقاؤه بمن يكتب عنهم أحياناً كقوله:

"قال لي أحمد أيوب: إلا أنه بعد الحرب العالمية الثانية انصرف عن التمثيل، واقتصر على المونولوجات والديالوجات، وكان يؤدي الديالوجات معه ليلى حسني. رجاء أحمد. انطوانيت اسكندر، كيكي. فريال وكلير وغيرهن". (ص119).

2 . 5 .

التحكيمات المسبقة:

ترتهن الكتابة النقدية والبحثية عند عدنان بن ذريل بتحكيمات مسبقة على العمل الأدبي أو الفني، وأولها العناية بالعوامل المساعدة شأن النقد التقليدي، كأن يهتم بحياة الأديب وثقافته وظروف كتابته مثلما فعل في كتيبه عن "مسرح وليد
تابه عن "مسرح علي عقلة

ـن أخذه بمنهج البنيوية في
ـر أن قرأنا مقالة أو بحثاً عن
ي فيه عدنان بن ذريل بمثل
دة، التي بدأت تقل في العقدين
رته المناهج الحديثة، ولاسيما

– كان البحث المسرحي هو الأبرز لدى ابن ذريل حتى مطلع سبعينيات القرن العشرين وقد مزج بين البحث والنقد.

اة العلاقة بالمنتج أو المبدع،
م بموقف هؤلاء المنتجين أو
ه النقدية والبحثية قبل الكتابة
وأثناءها وبعدها، كمافي كتابته عن عدنان مردم بك على سبيل المثال، فقد وضع له أسئلة، وأجاب عليها، ودوّنها في ملحق كتابه "الشخصية والصراع المأساوي"، حريصاً على تقدير رأي المؤلف بإنتاجه أو إبداعه، كالسؤال عن طريقة الكتابة أو فهم الصراع في العمل المسرحي أو التأثر بالشخصيات والمذاهب أو مشروعات المستقبل أو الرضى عن الأعمال السابقة أو الاعتقاد بأن الاتجاهات المسرحية الحديثة منافس خطير للمسرح السلفي والفلسفة في الحياة وفي

الأدب والمسرح، ويلاحظ المرء أن كثيراً من هذه الأسئلة لا تفيد البحث، بل إن للنقد أن يحفل بداخل النصوص وبعلائقها المتشابكة بالدرجة الأولى، فالناقد هو الذي يجيب على مثل هذه الأسئلة من النصوص ذاتها، ولنأخذ مثالاً سؤاله عن فلسفته في الحياة وفي الأدب والمسرح، وكانت الإجابة:

ـ "الأدب رسالة فنية وأخلاقية، ولم يكن الأدب زخرفاً، أو ضرباً من ضروب اللهو والعبث..

ورسالة الأدب ترمي إلى رفع المستوى الأخلاقي للإنسان، وأن نحرر إنسانيتنا الخيّرة التي لم تزل سجينة في أعماقنا، بقيود الرغائب والشهوات. والإنسان الخير هو الذي يستطيع أن يحرر نفسه من ربقة شهواته؛ وقد اتخذت من رابعة العدوية المثل لذلك الإنسان الخير، وأوجزت فكرتي بلسانها، حيث جاء معبراً عن رأيي، لمَّا قالت لمن أعتقها من ربقة العبودية المادية:

لـــــيس الرقيـــــق حكايـــــة

الجســد الــذي مــا انفــك يشــرى

الـــرق فـــي الأرواح كـــان

أشـــــد آلامـــــاً، وأضــــــرى

عبــد المطــامع كــان أجــدر

بالرثـاء، وكـان أحرى..".(ص197).

والأولى أن يجيب الناقد على هذه الأسئلة من خلال قراءته للنص، وفعل ذلك كثيراً أثناء نقده مولعاً بعدنان مردم بك إذ رأى أنه "أفتن دون غيره بالأفق الإنساني" (ص108)، وكأن غيره لا يعنى بالأفق الإنساني، وأيد رأيه بأقوال مردم بك نفسه: "ومن هنا راح يصطفي منها ما يوفر لمسرحيته وحدة الموضوع، ووحدة العمل المسرحي، وأيضاً وحدة الفكرة من المسرحية..

لنسمعه يقول في رابعة العدوية:

ــ ... اخترت حقبةً من حياتها، مادة لمسرحيتي، هي الفترة الأولى من شبابها: حين كانت رقيقاً، لأبين مأساة حياة الرق تلك المأساة البشعة التي لم يخل من عارها عصر.. ..

حتى يقول:

ـ ... رأيت أن أسطر مأساة حياة الرقيق، لأنها لم تزل تمثل كل يوم، تحت سمع الناس وبصرهم، وأحببت أن أقدم للناس شيئاً من أريج روحانية رابعة العدوية التي فتحت آفاق المعارف الصوفية في محبة الله تعالى هذه المحبة التي هي رسالة التصوف، وكم نحن اليوم بحاجة إلى مثل هذا الحب السامي، بعد أن انهارت المفاهيم الأخلاقية، وطغت المادة على الروح". (ص109).

وثالثها مراعاته للعلاقة بالمنتجين والمبدعين أنفسهم، فقد كان ليناً متسامحاً مع القريبين منه مثل نقده لعدنان مردم بك، بينما تبلغ القسوة حداً بالغاً في نقد البعيدين عنه، ولعلنا نعاين بعض الأمثلة من كتابه "الشخصية والصراع المأساوي"، فقد وصف نقد النقاد وبحث الدارسين عن المسرح الشعري العربي بالظلم والجور والتعسف "سواء الأحكام التي تتعلق بالشخصيات أو التي تتعلق بالصراعات في هذه الأعمال الشعرية المأساوية العربية الحديثة"، وتعهد بالرد "على كثير من المزاعم الخاطئة أو الاعتباطية التي كان يدبجها النقاد والدارسون من شخصيات المسرح الشعري العربي أو صراعاته المختلفة" (ص83). ووصف نقد محمد مندور وصفاً في منتهى القسوة دون مسوغ بقوله: "ومثل هذا الحكم الجائر المغلوط فنياً وعلمياً". (ص124)، لمجرد أن مندور لا

يتفق معه في نوال العبرة وتحققها، ويشي بذلك تعليله لرأيه:

"ولو أن مندور تأنى في بحثه ونقده، وتدبر على الخصوص مبدأ الفائدة، أو الأثر الهام، أو الاهتمام العام في المسرحيتين كما قلنا، لرأى إلى العبرة تنطق بكل ثقلها في فصول المسرحيتين، واللتين تلاحقان الأسباب الد صراعات خارجية وداخلية مت

بعبـــارة أخـــرى، التحا المسرحيتين، ورسم الشخصيا أن العمل المسرحي في كل على سلسلة من الحوادث، و توحدها الفائدة الواحدة، أو ا الاهتمام العام الذي تثيره في

وكان أولى به إذن أن والصـراعات فـي هـاتين اله معظمها مرسومة من الخار القاهرة، من مثل تسمية يحيى ولياً للعهد بفعل كون أمه رومية، ثم ثورة الشعب على هذا القرار، أو من مثل استسلام أبي عبد الله الصغير لإيحاءات العدو، بفعل أسره له، أو تقوّل الانهزاميين، ودسهم..الخ..". (ص124 . 125).

> - اتجه ابن ذريل إلى الدراسة التاريخية للأدب المسرحي مما شهد له الكثيرون بمعرفته العميقة والدقيقة بالماضي المسرحي.

ونقد عزيز أباظة بقسوة أيضاً، وهو حكم مسبق لا يستوي مع طبيعة النقد، فالنقد ينظر في العمل الأدبي والفني المستحق، ولا يصح للناقد أن يطلب من الأديب أو الفنان أو يصوغ عمله وفق متطلبات الناقد، فقد أطلق أحكاماً بعيدة عن النصوص كقوله: "في حين أن بطولات الشعب المصري في المنصورة، ضد حملة لويس التاسع على مصر، فقد أهملها عزيز أباظة، مؤثراً سيرة الحكم بين شجرة الدر، وأيبك، والثورات المحلية، وعلى الخصوص سيرة الجانب العاطفي، والعائلي بين هاتين الشخصيتين، وهي السيرة التي تنتهي بمقتل أيبك كما رأينا"...

وتبلغ المغالاة في مراعاة العلاقة بالمنتجين والمبدعين حدّها الأقصى في اعتماده أسلوب التفضيل بإطلاقه، فقد فضّل عدنان مردم بك على ح الشعري العربي، باستخدام ما" في قوله:

ـردم بك تميز بحرصه على ينا.. ولكن الذي لمسناه في مختلفة أن الصراعات فيها ة صريحة في الأساس، هي ، تآمر، وانهزام، واندحار، أبرز مسرحياته: العباسة، ـلاج، ومصرع غرناطة..

ة رابعة العدوية تعتبر لوحة إنسانيه داب صراعات مختلفة عن الرق وعتقه..

> - طالما كرر ابن ذريل أقواله من صفحة لأخرى وحرص على المحاجة المنطقية الصورية.

إن هذه المسرحية الإنسانية تقوم هي نفسها على أحداث خارجية، من فتنة الشعب بعازفة الناي رابعة في ترددها على المسجد، وولهها في الله، ثم شرائها، وعتقها"(ص187).

ورابعها تحكيم منظوره الأخلاقي في رؤية العمل الفني أو الأدبي معياراً رئيساً من معايير النقد الأدبي والفني، بينما هي مسألة جاوزها النقد الأدبي منذ زمن طويل، ولعل هذه التحكمية من أشد التحكميات المسبقة مجانبة لطبيعة النقد حين يجعل الناقد من نفسه داعية أخلاق، فوصف الحّب بالمدنس أو العقيم(مالم يثمر عن زواج):

"أو حب الحكم لشفق في الناصر، وهو حب عقيم لم يثمر عن زواج، إذ كان شفق متحفظة في حبها، بل متناقضة فيه.. ثم تموت شفق غيلة، وتطوى سيرته.. أو حب أبي الحسن لزوجته ثريا الرومية في غروب الأندلس، وهو بالأحرى حب

حسي يسلم أبو الحسن بفعله مقاليد أمره لزوجته مما يثير عليه ثورة شعبية تطيح به... أو حب بيبرس لعلا جارية شجرة الدر، والذي استغلته شجرة الدر فصارت تقرب منها هذا البطل الشجاع الوفي لها، وتماطل في تزويجه من جاريتها علا، حتى رضخت في النهاية، وجعلت الزواج ثمناً لقتل أبيك، وهو ما يكون.... أو حب ابن سراج لبثينة في غروب الأندلس، وهو حب عف شريف تدنسه الظروف كما سنرى... هذه المشاهد ناجحة حقاً، وخدمت العمل المسرحي في مختلف تلك المسرحيات المتنوعة الموضوعات". (ص142).

واللافت للنظر أن عدنان بن ذريل أثار الأسئلة حول الأخلاق في المسرحية المأساوية دون أن يجيب عليها، لأنَّه بثَّ آراءه في المتن والحواشي:

"الأخلاق هنا حقاً ذات لونية محلية ظاهرة، تعود إلى الموضوع الذي يحتل الساح المسرحية بخصوصياته، ويصبغ هذه الأخلاق بصبغاته، ويجعلها رديفة للعمل المسرحي نفسه ... نعم.. وإذا سألنا أين الشعور بالواجب في المسرح الشعري العربي؟!... وأين الشخصيات التي تقدس الواجب؟! وأين الصراعات الداخلية التي تقوم على الشعور بالواجب؟!.. سواء كان هذا الواجب دينياً، أو قومياً، أو أخلاقياً عاماً؟!...

وجدنا بالفعل أن الموضوعات العربية هي من طبيعتها تقوم بالصراعات الخارجية، كما شرحنا ذلك، من قبل، والتي بدورها تعكس الصراعات الداخلية، وتبرزها أو تفسرها.. ومع ذلك الشعور بالواجب ظاهر في سلوك كليوباترة، ونتيتاس، وليلى، وقيس بن ذريح، والرشيد، وعائشة، وبدا.. أو أيضاً أنوبيس، وزبيدة، وابن سراج، وموسى بن أبي غسان؛ أو أيضاً منى، وابن الفضل، ورياح، وصديقه شفيق هكذا دواليك.. إنهم كلهم يعيشون صراعات فترتهم، وبيئاتهم، وصراعات مواقفهم، ولنقل أيضاً صراعات خصوصياتهم..". (ص154 . 155).

2 . 6 .

التبسيط والتعليمية:

تتميز كتابة عدنان بن ذريل حتى نهاية سبعينيات القرن العشرين بالتبسيط والتعليمية، فيعرّف ويشرح ويحلل ويقارن، ويبتعد عامداً عن لغة المصطلحات، وإذا استخدم مصطلحاً، فإنه ينهكه شرحاً وتحليلاً مثل معالجته للشخصية، فقد مهّد لذلك بالفصل الثالث عن "الشخصية في علم النفس العام"، ثم تلاه بالفصل الرابع عن "الشخصية المسرحية قديماً وحديثاً"، فأورد تعريفات نقاد المسرح للشخصية، وختم عرضه بالأخذ برأي أحدهم:

"ومن هنا يخلص وليم آرشر إلى تقرير قريب من محاكاة أرسطاليس، ولكنه حديث: هو: أن الموضوع، أو الحدث، أي العقدة، أو الفعل في المسرحية يجب أن يوجد من أجل الشخصية، وليس العكس.. فإذا عكسنا هذه العلاقة، وأوجدنا الشخصية من أجل الحدث، أمكن أن تكون المسرحية لعبة بارعة". (ص60).

وعندما أعاد نشر كتابه "فن المسرحية" باسم "فن كتابة المسرحية"، ظل محافظاً على أسلوبه التبسيطي والتعليمي، وفعل الأمر نفسه مع الفصل الخامس "المسرحية والمكتسبات الألسنية"، الذي أضيف إلى الطبعة الجديدة المعدلة، فلم يوغل في تقانات المنهج اللساني، وعرّف المنهج باستحياء على سبيل الاكتفاء بفكرة عامة عن مكانته في تطور نقد المسرح، وعاد إلى طريقته الشارحة إياها، فوضع حاشية شارحة أخرى:

. "يذهب لينهارت إلى أن العالم المتخيل في الأثر الأدبي هو مجرد بنية للوعي الاجتماعي، وأن الأديب عاجز عن تكوين رؤية للعالم خارجة عن الوعي الاجتماعي، في حين ظل ماشيريه يؤكد أن الرؤية للعالم شيء اجتماعي"(ص81).

ولعل حرصه على إعادة نشر تلخيص "كتاب الشعر"، لأرسطو طاليس في الطبعة المعدلة مما يشير إلى شهوة التعليم والتبسيط لديه، على الرغم من انتشار الكتاب، وتعدد ترجماته، وتعدد محاولات التعريف به وبمكانته في النقد الأدبي والمسرحي، وقد اكتفى عدنان بن ذريل في هذا السياق بذكر حاشية عن آخر ترجمات الكتاب مثل محمد شكري عياد للكتاب (مصر 1976م)، وآخر شروح الكتاب لسهير القلماوي وسيد حامد النساج وغيرهما(ص96).

2 . 7 .

الاستطراد:

ثمة ولع بالاستطراد لدى عدنان بن ذريل في كتابته كلّها، فهو سرعان ما يخرج عن الموضوع المعالج إلى أفكار وآراء جانبية أو معلومات وملاحظات شخصية، فقد مهّد في الفصل الثاني من كتابه "الشخصية والصراع المأساوي" لسيرة المأساة التاريخية وفنيتها، ثم انغمر بالمعلومات التاريخية عن المسرح بعامة والكنيسة ومعجزات القديسين والمسرحيات الدينية بخاصة، وما لبث بعد ذلك أن تحدث عن صراع المسيحية والعرب في فلسطين، واستطرد في سياق حديثه عن فروق المأساة التاريخية الغربية مستوضحاً هذه الفروق بمقارنتها بالمأساة الشعرية العربية:

"وقد افترقوا بذلك عن اليونان الذين كانوا يؤثرون العناية بالحوادث كما افترقوا عن شكسبير نفسه الذي ظل مع الحوادث بشتى لونياتها... وسوف يفترق عنهم أيضاً من شعرائنا المسرحيين أحمد شوقي، وعزيز أباظة اللذين سوف لا يلتزمان (الأصح لغوياً أن يقول: لن يلتزما) قاعدة وحدة الزمان ووحدة المكان ...رحي، ليعود عدنان مردم بك قاعدة، وخاصة وحدة العمل ...ا كما سنرى..".

– تتعدد تعريفات المفهوم الواحد وقد ذكر أكثر من عشرة تعريفات لفن المسرحية ونسبها لكتاب عرب وأجانب.

...ن المسرح الشعري، ولكن ذلك ...ن ذريل من الاستطراد إلى ...مواقع عديدة، ولدى حديثه عن ...م النفس العام"، في الفصل ...تاب غاص عميقاً في الشروح وافي بحثه، وإن كانت مفيدة ... المؤثرات العضوية فيما يخص نمو الشخصية (ص 38 . 39)، أو الغوص على سبيل الاستطراد في سمات الشخصية (ص 42 . 43)، وفي طرائق دراسة الشخصية (ص44)، بينما لا يستدعي ذلك دراسة الشخصية في المسرح، لأن الصوغ الفني والفكري للشخصية المسرحية هو الأجدى والأنفع، ولعلنا نورد نموذجاً لمثل هذه الاستطرادات العلمية في حديثه عن المرض النفسي والعقلي:

"والمرض النفسي وهن في الأعصاب عن تحمل الحياة، وواجباتها، أو عن تحمل مشاقها، أو مواجهة مشاكلها؛ ولذلك تسمى عصاب نسبة إلى الأعصاب. إنه قابلية للإيحاء، وعدم مقاومة ذاتية، يظهران على شكل شعور بالعجز، والإعياء؛ والإنهاك، وأيضاً الخوف، والاضطراب، ثم القلق، والتشتت وغيرها مما يترجم إلى نكوص، أو هياج، أو تفكك.. ويمكن مداواة المرض النفسي، بواسطة الإقناع نفسياً واجتماعياً. وذلك بتطمين المريض المتهيج، أو المنهار المشتت، على حالته، وعلى المشاكل التي تقلقه، وتخيفه،

...رح ابن مفهوم ...ة في المتن ...ي شواهده المسرح إلى العربي.

مـع مسـاعدته علـى حـل هـذه المشـاكل المختلفـة. وعندما يعتقد المريض ببطلان شعوره المرضـي، وبطــلان قلقــه وخوفــه، وبطــلان همــه ووسواســه يتغلب شيئاً فشيئاً علـى وهنـه، وإنهاكـه، وتهيجـه، ونكوصه..". (ص53).

لقد أولـع عدنان بـن ذريـل بالاستطراد ممـا يناسب ثقافتـه الموسوعية الواسعة الفكرية والفنيـة، ففي الفصل الثاني "الشخصية والطباع"، من كتابـه "فن كتابـة المسرحية" تجوال معرفـي فـي الحـديث الشــارح المــوجز عــن الشخصــية و الطبــاع واشتراطات الشخصية والصراع، وتداخل ذلك مـع الاستطراد إلـى رأي أرسـطو طـاليس فـي المأسـاة (ص20)، والمأساة في المسرح اليوناني (ص 21 ـ 22)، ثم عاد إلـى شرح الشخصية لـدى إيجـري (ص 23 . 24)، وختم الفصل برأي علي الراعي (ص25) دون رأيه، وكأن بحثه عرض لهذا الرأي بالذات:

"وقد ذكـر الـدكتور علـي الراعـي أنواعـاً مـن نمـاذج حديثـة فـي تصـوير الشخصـية المسـرحية، هــي: رسـم الشخصـية مـن الـداخل، ورسـمها مـن الخــارج، ورسـمها رسـماً متكافئــاً... يقـول علــي الراعــي فــي النمــوذج الأول: إنــه ينظــر إلــى الشخصيات على أنها نفوس، وأرواح، ويدل على ذلـك بمثـال تحليـل نفسـي مـن مسـرحية: الآنسـة جولي، لستريندبرج. وأمـا النمـوذج الثـاني، فينظـر إلى الشخصيات على أنها تجسيد لأفكار ومعانٍ؛ إذا هي تصارعت، واصطدم بعضها ببعض، فهـي حركـة فكريـة، وبـين عقـول.. وقد دلـل علـى ذلـك بمثال فكري من مسرحية: كانديدا، لبيرناردشو... فـي حـين أن النمـوذج الثالـث يـوازن بـين الحيـاة الداخليـة، والحيـاة الخارجيـة للشخصـية، مـع اتخـاذ بعـض المظــاهر الخارجيــة رمــزاً لمــا يجــري فــي النفس.. وقد دلـل علـى ذلـك بمثـال مـن مسـرحية: بيت الدميـة، لإبسـن، ويلاحـظ علـي الراعـي علـى هذه النمـاذج والأمثلـة عليهـا أن بعضـها ينفذ إلـى الــبعض الآخــر، كمـــا يلتقـــي بعضـــها بـــالبعض الآخر؛ وأن معالجتها انعكست على الحوار والسرد والأسلوب.".(ص25).

ولا يقف الاستطراد عند عدنان بن ذريل عند حدود المتن، بل يمدّه إلى الحواشي، كما في متن الفصل الثالث "الفصول والمشاهد وأغاني الجوقة"، وحواشـيه، فأضــاف إلــى المــتن فــي هــذه الطبعــة المعدلـة اصـطناع . بتعبيره . علي عقلـة عرسان "للجوقـة فـي مسرحية "الفلسطينيات" والجوقـة فيهـا عاملة أيضاً، وتظل وراء تطوير العمل المسرحي"، (ص70)، وأضاف إلى الحواشي إحالـة إلى كتابه "رواد المسرح السوري"، وتقسيم خالـد محـي الـدين البرادعـي مسـرحيته "جزيـرة الطيـور"، إلــى اثنتــي عشـرة ليلـة يـروي الـراوي فـي كـل ليلـة منهـا قصـة المسرحية حتى النهاية"(ص71).

2 . 8 .

النظرة الفلسفية:

غلبت النظرة الفلسفية على كتابة عدنان بن ذريل المسرحية البحثية و النقدية في مراحله كلّها، وفـق تطـور فكـر الفلسـفي، إذ بـدأ مثاليـاً متـأثراً بـالفكر الأرسطي اليونـاني، ثـم صـار إلـى المثاليـة الجدليـة متـأثراً بالهيجلية، ثـم تسربت أمشـاج مـن الوجوديـة والمنـاهج المعرفيـة الحديثـة فـي مراحلـه الأخيرة.

وتظهــر معـــالم المثاليـــة فـــي كتابـــه "فـــن المســرحية مــع تلخــيص حــديث لكتــاب الشــعر لأرسطو طاليس"، وظلت بقايا من هذه المثالية في مراحلـه التاليـة، وإن خالجتهـا الجدليـة، أو مازجتها النزعة الأخلاقية، أو تخللتها ظلال الظواهرية، فقد أعـاد طباعـة كتـاب "فـن المسـرحية" معـدلاً دون

– ابن ...
مولع بالخروج ...
التحليل الوض...
التاريخي ...
النفسي أو الأ...
على ... ف...
المعلومات د...
المتن أو ...
الهوامش.

مساس بجوهره الفلسفي بعد أكثر من ثلاثة عقود من الزمن، فكتب عام 1963 في الطبعة الأولى:

"يرى أرسطوطاليس أن الشعر بأنواعه محاكاة لأعمال الناس، أي أنه من حيث طبيعته تقليد أو نسخ. ويرى أن وظيفة المأساة، وإلى حد كبير الملحمة أيضاً، تطهير الأهواء، بما تثيره المأساة، أو أيضاً الملحمة من خوف، وشفقة... والشعر عنده أكثر من فلسفة من التاريخ، لأنه يسعى وراء الحقائق العامة. بينما يتقيد التاريخ بالجزئيات. وقد أجاز في المأساة التزويق والخيال، في الحقيقة التاريخية، شريطة عدم الإسفاف، وذلك في هدي الضرورة، والإمكان، في المحاكاة والتصوير."(ص122).

وحافظ على الرأي نفسه وإيمانه به في الطبعة الثانية عام 1996:

"وهذه الاعتبارات دفعت أرسطوطاليس إلى إباحة التصرف في المسرحية بالمعطيات التاريخية.. فليس على الشاعر أن يقص الأشياء كما وقعت فعلاً؛ وإنما عليه أن يصف التي كان من الممكن أن تقع، أي عليه ذكر ماهو ممكن وقوعه، إن كمحتمل، أو كضروري.. وعلى هذه الشاكلة، راح أرسطو طاليس يميّز بين التاريخ وبين الشعر؛ الأول يروي ما حدث؛ والآخر يروي ما يحتمل أن يحدث... والشعر بالتالي شيء أكثر بداعة من التاريخ، وأكبر قيمة منه لأن الشعر يضطلع بالحقيقة، ويروي الكلي؛ بينما يضطلع التاريخ بالخصوصيات، ويروي الجزئي.".(ص117 . 118).

وتظهر عناية بالمثالية الجدلية في غالبية مؤلفاته الصادرة في ستينيات القرن العشرين وسبعيناته، فليس هناك إنشاء لغوي مجرد أو تحليل فني لذاته، معتمداً على المنطق والعقلنة والموضوعية ودقة التعبير بما يظهر النظرة الفلسفية المنشودة، كما في هذا الشاهد من كتابه "الشخصية والصراع المأساوي"، المخصوص بتحليل مسرحية عزيز أباظة "شجرة الدر":

"والمسرحية بعد ذلك كله واسعة الفائدة، متشعبة المسالك، تحوي على عدة موضوعات ملحمية، عالجها عزيز أباظة بروح احتفالية ملحمية واضحة... ومن هنا كان الشعور القومي في شخصياتها مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالزمان، والمكان، وعلى الخصوص بالمواقف الشاقة، التي كان يعيشها المماليك وقتها في مصر والشام، والتي جعلت الأثرة، والمصلحة الذاتية، والطمع في الحكم، والتنافس عليه تمازج الشعور القومي، وتفسده..". (ص151).

ذلكم هو شيخ النقاد في سورية عدنان بن ذريل، رائداً ومجدداً، في أن يصير النقد المسرحي إلى فعالية ثقافية مفعمة بالفلسفة والحكمة والحضارة وفهم الظاهرة الفنية والأدبية في قلب ذلك كله.

❐

الهوامش والإحالات:

(1) . تشكل هذه الفقرة من بحثنا مقدمة الكتاب المذكور، إذ طلب منّي قبيل وفاته عام 1997 أن أقدّم لكتابه على سبيل التواصل في مسيرة النقد الأدبي الحديث في سورية. انظر:

ـ ابن ذريل، عدنان: "النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص 5 . 12.

(2) . اعتمدتُ في البحث على الطبعات التالية لمؤلفات عدنان بن ذريل:

ـ "فن المسرحية"، مع تلخيص لكتاب الشعر لأرسطو طاليس، دار الفكر، دمشق،1963.

ـ "الشخصية والصراع المأساوي: دراسة نفسية في طلائع المسرح الشعري العربي .

أحمد شوقي . عزيز أباظة . عدنان مردم بك"، مطابع ألف باء الأديب، دمشق، 1963.
ـ "الأدب المسرحي في سورية"، صالة الفن الحديث، دمشق، 1970.
ـ "مسرح وليد مدفعي"، دار الأجيال، دمشق، 1970.
ـ "في الشعر المسرحي: أحمد شوقي، عزيز أباظة، عدنان مردم بك"، دار الأجيال، دمشق، 1970.
ـ "المسرح السوري منذ أبي خليل القباني إلى اليوم"، دمشق، 1973.
ـ "مسرح علي عقلة عرسان"، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1980.
ـ "رواد المسرح السوري بين أواسط العشرينات وأواسط الستينات"، وزارة الثقافة، دمشق، 1993.
ـ "فن كتابة المسرحية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.

(3) . انظر عن كتابة عدنان بن ذريل المبكرة وعنايته بالمسرح الرمزي:

. سليمان، نبيل: "النقد الأدبي في سوريا"، ج1، بيروت، 1980م، ص 278 . 287.

وانظر عن كتابته الأخيرة وعنايته بالمناهج النقدية الحديثة ا لفصل الذي كتبته بعنوان: "مسرح علي عقلة عرسان: البنيوية وإغراء أسئلة النقد".

ـ أبو هيف، عبد الله: "الإنجاز والمعاناة: حاضر المسرح العربي في سورية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988، ص 112 . 124.

❑❑❑

صورة العربي
في المسرح الإسرائيلي

د.ماجدة حمود

في زمن الانتفاضة الفلسطينية الباسلة، ومع نزيف الدم الفلسطيني، الممتزج بحطام بيوت يهدمها العدو، وجذور أشجار اقتلعتها اليد الغاصبة، لا بد أن يتساءل المرء: هل يحق لنا أن نتوقف عند صورة العربي في مسرح العدو. هل بإمكاننا أن نتعامل بموضوعية مع أي بحث يتعلق بعدو يقتل أبناءنا في فلسطين ويحتل أرضها؟

أعترف لكم بأنني منذ البداية لم أستطع أن أكون حيادية، ولم تتلبّسي حالة البرود الأكاديمي، حين أمسكت الكتاب الذي صدر عن المجلس الأعلى للثقافة والفنون في القاهرة، عام 2000، وهو بعنوان "شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي "تأليف دان أوريان" (باحث أكاديمي يعمل أستاذاً في قسم المسرح في جامعة حيفا، وكلية أورانيم) ترجمه من العبرية وعلّق عليه محمد أحمد صالح (مدرس اللغة العبرية وآدابها في جامعة القاهرة)

قلت في نفسي: إسرائيل تريد أن تمحو الفلسطيني من الحياة، فكيف يمكن لها أن تقدمه على خشبة المسرح؟ إنه تساؤل حفّزني على قراءة الكتاب كما حفّزني خطأ يرتكبه معظم المثقفين العرب وهو نفي الآخر (العدو) في مجال البحث العلمي، في حين نجد عدونا يخضع للدراسة العلمية كل صغيرة وكبيرة تتعلق بنا، فبدأت القراءة وأنا أردّد بيني وبين نفسي قول الإمام علي بن أبي طالب (كرّم الله وجهه)" خذوا العلم ولو من أهل الشرك"

أعتقد أن قراءة أمثال هذه الكتب تتيح لنا الفرصة لفهم ذواتنا بشكل أفضل، فنبدأ بنقدها على أساس معرفي، أول ما لفت نظري في هذا الكتاب أن صورة الجندي الإسرائيلي المسلح هي الصورة التي تطغى في مخيلتنا على صورة المثقف، وإذا أردنا أن نستحضر صورة المثقف فهي صورة إنسان يتبنى أيديولوجية عدوانية عنصرية، لكننا نكتشف أن هناك صورة أخرى للمثقف مغيّبة، تنتقد السياسة العدوانية التي أتبعتها حكومته العنصرية ضد الشعب الفلسطيني، فمثلاً يقول الشاعر الإسرائيلي دان الماجور "من

–في زمن الانتفاضة الفلسطينية الباسلة، مع نزيف الدم الفلسطيني، هل يحق لنا أن نتوقف عند صورة العربي في مسرح العدو؟ هل بإمكاننا التعامل بموضوعية مع أي بحث يتعلق بعدو يقتل أبناءنا في فلسطين ويحتل أرضها؟

الأجدى بالنسبة لنا البدء في أن نعدّ لأنفسنا الأقفاص المكشوفة التي سنجلس فيها حينما يحاكموننا على ما فعلناه للشعب الفلسطيني" (ص 20)

نلمس هنا كما لمسنا لدى الكاتب ساينح يزهار في قصة "خربة خزاعة" حالة تأنيب ضمير بسبب طرد الفلسطينيين من أراضهم.

أما في مجال المسرح الذي يعدّ مجالاً حيوياً للمثقف الواعي الذي يعدّه ساحة لمناقشة القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية، فإننا نجده يسهم في تقديم مشكلة الآخر العربي المطرود من أرضه، رغم ما يعترض عملية العرض من صعوبات رقابية وتهميش (حيث يتم عرض هذه المسرحيات في مسارح فرعية وتقصى عن صالات العرض الرئيسية) وعلى سبيل المثال قوبلت مسرحية "الزمن الأصفر" لـ (دافيد جروسمان) بمعارضة جماهيرية، ومنع الضابط المسؤول عن الشؤون الثقافية عرضها أمام الجنود، إذ أكد العرض المسرحي الذي أعدته (آلا ألترمان) على عدم إمكانية الهروب من مشكلة تقديم أحلام اللاجئين أمام الإسرائيليين، فنجد حنين طفل من مخيم (الدهايشة) للاجئين إلى يافا، مع أنه لم يعش فيها! أو قصة فتاة من المخيم نفسه تشتاق إلى جمال اللد، كما نجد تأكيداً أشبه بتهديد من لاجئة عربية عجوز سنبقى دائماً مثل اللعنة. (ص 166).

يلاحظ أن بعض المسرحيات التي قدّمت شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي قد رسمت هذه الشخصية بناء على بحث علمي أجراه أحد الباحثين، أو على مقابلات صحفية أجريت مع يهود قبل كتابة المسرحية وعرضها، فكانت صورة

-شخصية العربي في مسرح الإسرائيلي تنبئ عن مجتمع عنصري، يرى الآخر في صورة مشوهة نمطية، وينسب له كل الصفات السلبية.

تنبئ عن مجتمع عنصري يرى الآخر في صورة مشوّهة نمطية، وينسب له كل الصفات السلبية (الكسل، القذارة، نكران للجميل، الذل، احتقار المرأة، الأنانية، الشر، القبح..) في حين ينسبون للإسرائيلي كل الصفات الجيدة (بطولي، متفائل، يعترف، بالجميل، منكر لذاته، أبيّ، وسيم، سريع..)

وقد وجدنا في مسرحية "مدينة واحدة" التي جمعت مادتها من مقابلات صحفية أجراها إيلان رونين بالتعاون مع المخرج مايكل ألبرديس، نجد الشخصية العربية تعترف، فتقول: "أنا عربي، لي شارب أرتدي كوفية، وأنا قذر عفن، همجي، جبان، منافق، ماكر، لدي عقلية عبد، فأنا مخادع، دون ثقافة، أنا خائن، لا يمكن الاعتماد علي، أبيع ذمتي مقابل عدة قروش، أطعن دائماً بالسكين في الظهر، حلمي الكبير هو أن أشرب دم كل اليهود".(ص 64) وبذلك تختبئ عنصرية المسرحية وراء قناع الموضوعية، إذ إن العربي يعترف أمام الآخرين بامتلاكه كل الصفات السيئة المكروهة! فيبدو الآخر الصهيوني بريئاً من تهمة تشويه الصورة! لذلك تبدو لنا هذه الشخصية غير مقنعة فنياً! إذ لا يمكن أن نجد إنساناً يلحق بنفسه كل هذه الصفات القبيحة، خاصة أنه يلحقها على الملأ أمام الجمهور، لا بينه وبين نفسه.

يلاحظ المرء أن ثمة رغبة في تشويه صورة العرب تؤسسها الرؤية الاستعلائية العنصرية، كما تؤسسها الرغبة في الانعزال عن الآخر ونفيه.

إن هذا التشويه وهذا النفي للآخر قد تمّ من أجل الدفاع عن الذات وتسوّيغ العدوان، ومن أجل ذلك استند بعض الكتاب الإسرائيليين إلى تشويه التاريخ، فمثلاً يقال: إنه لا وجود لخيار آخر غير القوة، ما دام معظم العالم ضد الشعب اليهودي،

لهذا حكم عليه الدخول في مواجهة مع العدو العربي.

بعد حرب (1967) زاد حضور شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي، لكن صورة العربي لم يطرأ عليها أي تغيير إلا بعد حرب تشرين (1973) واتفاقية السلام مع مصر، فخطت بضع خطوات من أجل تخليص صورة العربي من عزلتها الساخرة الهزلية، وبدأنا نجد الشخصية الإسرائيلية تنتقد الأيديولوجيا الصهيونية، ففي مسرحية "العودة" للكاتبة (ميريام كيني) ينتقد ابن من جيل الصابرا أباه (باعتباره ممثلاً للأيديولوجيا الصهيونية) ويطلب منه تطبيق العدل مع صديقه العربي الذي صادر منزله، يقول الابن: "راؤنين: جئت إلى هنا كمثالي، أنت وأمي، أردتم أن تقيموا هنا مجتمعاً أكثر عدلاً تركتم كل شيء، كنتم ثوريين، ماذا نتج عن ذلك، حولتم العرب إلى ثوريين في هذه المنطقة" (ص 65) نجد أن الابن يلمح إلى أن الظلم الذي تعرض له العربي على يد دعاة العدل الذين جاؤوا فلسطين هرباً من الظلم، فبدل أن يقيموا دولة العدل أقاموا دولة الظلم، فالمسكوت عنه في هذا المشهد نلمسه من خلال المفارقة بين المثال الذي يناقض الممارسة الواقعية التي ينتفي فيها العدل، مما يحول العربي المضطهد إلى ثوري!

وجدنا، بعد حرب 1973، بعض الكتاب يتحدث عن طرد العرب من أرضهم وإقامة المستوطنات، فالأول مرة لمسنا العلاقة بين المحتلين الصهاينة والعرب في مسرحية "حاكم أريحا" للكاتب (يوسيف موندي) وقد أدانت بشدة صفة المنطق والعدل التي يدّعيها المحتل، فلمسنا في المسرحية أصواتاً لشخصيات ذات رؤى متعددة مثل "نحن نقيم على أرضهم ونزعم أنها ملكنا تاريخياً" ووجدنا نقيض ذلك من يتحدث مدافعاً عن حقه في الأرض "ماذا في ذلك، فالأرض هنا جرداء، الأرض تتبع من يصلحها، من يزرعها، من يستغلها كما ينبغي هو صاحبها الشرعي." (ص 161)

لذلك نعايش العلاقة المتوترة بين المحتل الصهيوني وصاحب الأرض الفلسطيني، يقدمها لنا الكاتب المسرحي "إنهم يكرهوننا... ولديهم الصبر" وهذا ليس في صالح المحتل، حتى اليهودي المغترب في المسرحية، ينتابه شعور بأنه غريب في هذا البلد الجديد، وحين يقابل العربي يسمع تأكيده بأنه سيجبره على العودة إلى المكان الذي جاء منه، ويقول له صراحة: "هذه الأرض جزء مني، لا نريدكم هنا، وهذا سيستمر عاماً أو عامين أو خمسين عاماً، ولكن أعرف أنكم ستذهبون من هنا... فكلكم أغراب هنا كلكم." (ص 161)

هنا يفسح الكاتب المجال للآخر (العربي) فنسمع صوته يواجه الإسرائيلي بحقائق لا مجال لدحضها، خاصة أنه اختار الشخصية النقيضة (الإسرائيلية) تعاني الغربة فلا تحس الانتماء إلى الأرض التي تعيش عليها (لذلك يدعوها البلد الجديد) في حين يصرح العربي بانتمائه إلى هذه الأرض، وأنها جزء من ذاته، لا يمكنه العيش بعيداً عنها، أما الآخر الغريب فإنه لا بد أن يرحل عنها ما دام لا ينتمي إليها، ويكرر العربي لفظة (كلكم) مرتين للتأكيد على غربة الآخر (الإسرائيلي) وبالتالي ضرورة رحيل الجميع إلى الأرض التي أتوا منها، فهم غرباء عن الأرض العربية.

في مسرحية أخرى "النبع" (للكاتب يعقوب أ. يافيه) نجد الشخصية الإسرائيلية تقرّ بغربتها أيضاً فتقول: "نحن أبناء غير أشقاء لهذه الأرض." في

-الإحساس بالضياع عدم الانتماء يجعل الشخصية الإسرائيلية تقر بتفوق الشخصية العربية عليها، التي تعي امتداد جذورها في الأرض، في حين ضيعت الشخصية الإسرائيلية البوصلة التي تحدد مبتدأها ومنتهاها.

حين قدّم العرب على أنهم "نسل حقيقي لهذه الأرض." (ص 167)

وقد بيّن الناقد (دان أوريان) أن العربي يظهر في مسرحيات كثيرة خلال السنوات الأخيرة على نقيض اليهودي مرتبط بأرض فلسطين برباط حقيقي، لذلك ليس غريباً أن نجد في مسرحيات (يوسيف موندي) صورة اليهودي المغترب عن الطبيعة وعن البلاد خلافاً للعربي، إذ تتعمق جذوره في أرضه بالفعل، ففي مسرحية "العودة إلى أي مكان" (المعروضة عام 1981) أثناء عودة الإسرائيلي الذي يعيش في باريس إلى البلاد، يجلس في الطائرة بجوار عربي مقيم في رام الله، ويجد نفسه يحسده من أجل "علاقته بالأرض والبلاد... كم أنا وضيع بالمقارنة به، أنا لا أعرف إلى أين أعود، ونسيت من أين جئت"

هذا الإحساس بالضياع وعدم الانتماء يجعل الشخصية الإسرائيلية تقرّ بتفوق الشخصية العربية عليها، التي تعي امتداد جذورها في الأرض، في حين ضيّعت الشخصية الإسرائيلية البوصلة التي تحدد مبتدأها ومنتهاها، فتعيش دون ذاكرة أي دون انتماء للمكان، لهذا نجدها تعاني الغربة في حين يعيش العربي انتماء حقيقياً للوطن.

في مسرحية "يغلقون الليلة" للكاتب (موندي) نجد مجموعة من الشخصيات في مقهى بتل أبيب، يرغب السواد الأعظم منهم أن يكون في مكان آخر، ولكن العربي فقط هو الذي لا يريد حتى أن يسافر ويقول "لماذا أسافر هذا وطني"

ونجد الكاتبة روت جازان في مسرحيتها "فورديلا تذهب إلى الشعب" التي عرضت عام (1990) تجسد (نمر) العامل العربي يقول "أنا لا أترك أرض وطني المقدس." في حين نجد (فورديلا) ابنة الكيبوتس حلم حياتها أن ترحل إلى أمريكا! وبذلك يخالف الجديد في المسرح الإسرائيلي يخالف توقعاتنا، فيعلن عدم انتمائه للأرض التي ولد فيها! ورغبته في الرحيل عنها!

يبيّن الناقد (أوريان) أن الكاتب المسرحي أوجد شخصيات عربية لا تتماشى أحياناً مع الواقع خارج المسرح، إذ إن كثيراً من العرب تركوا فلاحة الأرض، ومنهم من يبحث عن بيت جديد في دولة أخرى، لكنه لا يبيّن لنا هذه الأعمال المسرحية تفصح عن هاجس داخلي يراود المبدع الإسرائيلي، وهو الإحساس بقلق الانتماء المكاني إحساس الغربة على معظم المبدعين المسرحيين كما لاحظنا.

ثمة أمر آخر يستحق التوقف في هذا الكتاب: فقد بيّن مؤلفه (دان أوريان) أن شخصية العربي ظهرت في ستين مسرحية من المسرحيات التي عرضت على المسرح الإسرائيلي خلال الفترة 1980 –1987، إذ بات هذا الفن يفرد اهتماماً خاصاً لـ "المسألة العربية" ولكن المشكلة هي كيف تقدّم صورة العربي؟ هل بدا نداً للآخر الإسرائيلي مثلاً؟

يلاحظ الناقد أن نصف عدد من هذه المسرحيات قدّمت الفلسطيني باعتباره كائناً مستغَلاً، حتى وجدنا محمود في مسرحية الوطني "يغني" هم يخرّبون وأنا أنظّف" (ص 104)

قدمت شخصية العربي في كثير من المسرحيات بطريقة دونية فهو الخادم الذي يقوم بأعمال لا يرضى اليهود القيام بها! أما إذا وجدنا قصة حب (وهي نادرة) بين عربي ويهودية، سرعان ما تنتهي بالفشل، فيحل التوتر والصراع محل الحب والوفاق! وبذلك تفشل إمكانية نشوء علاقة ندية بين الإسرائيلي والآخر العربي!

–قدمت شخصية العربي في كثير من المسرحيات بطريقة دونية، فهو الخادم الذي يقوم بأعمال لا يرضى اليهود القيام بها.

كذلك يبيّن أن عدم فك العقدة، واختفاء الحل في المسرحية يشير إلى حيرة ومخاوف الكاتب الإسرائيلي من المستقبل، لذلك ساد التوتر فضاء المسرح الإسرائيلي باعتباره انعكاساً لتوتر العلاقة مع الآخر العربي! وقد زادت هذه المخاوف إثر الانتفاضة عام (1988) فازداد تشاؤم كتاب المسرح الإسرائيلي بشأن العلاقة بين الشعبين، وفي الوقت نفسه دعمّت الرغبة لدى الفنانين وجمهورهم المثقف في إنهاء النزاع مع الفلسطينيين، لذلك نلاحظ أن هؤلاء يقفون على طرف نقيض لما تمارسه السياسة الإسرائيلية العنصرية!

ولاحظ أن الشخصية العربية في المسرح الإسرائيلي قد بدأت تتحول من النمط إلى شخصية إشكالية، وبتنا نلمح تحولاً من الأسلوب الساخر التعليمي إلى الأسلوب الواقعي، كما بدأت الشخصية الفلسطينية في الأراضي المحتلة بالتحول من شخصية هامشية قبل الانتفاضة إلى شخصية لها مكانة على المسرح بعد الانتفاضة.

ومما يدل على مدى تطور صورة العربي في المسرح الإسرائيلي الربط بين المسألة الفلسطينية وأحداث النازي، ففي مسرحية "أفرايم يعود إلى الجيش" للكاتب (يتسحاق لئور) والتي عرضت على المسرح عام 1989، نجد الحاكم العسكري يتخبط بين ضميره وواجبه (فهو يمثل الاحتلال) وفي ثلاث مرات يكرر القصة التي سمعها من الضابط الذي خدم معه في الماضي، وهو أحد الناجين من أحداث النازي، حيث ألقى القبض على طفل فلسطيني أو مصري أو سوري (تتغير هويته حسب تغير الجبهات) وكشف في كل مرة عن مجوهرات كانت في حوزته، فترتدّ ذاكرته إلى ماضيه حين كان طفلاً عانى من النازية، كمعاناة الطفل العربي من الاحتلال، وهنا تتماهى صورة الصهيونية بصورة النازية، لذلك يمنع مجلس الرقابة عرض المسرحية، مبيناً السبب "المقارنة المشار إليها والواضحة بين الحكم الإسرائيلي وحكم الاحتلال النازي" وقد سُمح بعرض المسرحية بعد حكم قضائي أصدرته محكمة العدل العليا، تطرق فيه القاضي (أهارون باراك) إلى مشروعية المقابلة "الحقيقة هي أن الجزء الذي يظهر في المسرحية (ومن المؤكد أنه يؤذي مشاعر ذلك الجمهور الذي عاش أحداث النازي بجسده ونفسه، وأنا نفسي كنت طفلاً خلال أحداث النازي، واجتزت حوائط وحدوداً يقوم على حراستها الجندي الألماني وعلى جسدي أشياء يحظر نقلها، المقابلة بين الجندي الألماني الذي سيلقي القبض على هذا الطفل والجندي الإسرائيلي الذي يلقي القبض على طفل عربي تؤلمني جداً، ومع ذلك فإننا في دولة ديمقراطية، تكمن قوتها في حق الآخر أن يقول أشياء تصمّ أذني، وتقبض قلبي." (176)

وفي مسرحية تجريبية "العمل يجعلك حراً" نسمع محاضرة، أثناء المسرحية، عن الغناء الوطني، تشرح (زلما) السمات التي تميز الأغاني الوطنية العبرية وتحدد العوامل المشتركة المفاجئة بينها وبين الأغاني النازية، مثل الاستخدام المستمر في هذه الأغاني لـ "الوطن" و"البيت" وتصوير الشاب المثالي ذي خصلة الشعر وعينيه زرقاوين، والتضحية من أجل الأمة، وضرورة خوض حرب ضروس ضد العدو.

لعل هذه المقارنة بين النازي والصهيوني في المسرح الإسرائيلي، تجسد أزمة ضمير تقلق المثقف الإسرائيلي، لذلك بدأ يقارن ما تفعله الصهيونية بالفلسطينيين بما فعلته النازية باليهود.

-المقارنة بين النازي والصهيوني في المسرح الإسرائيلي تجسد أزمة ضمير تقلق المثقف الإسرائيلي، لذلك بدأ يقارن ما تفعله الصهيونية بالفلسطينيين بما فعلته النازية باليهود.

- يقول الشاعر الإسرائيلي: من الأجدى لنا أن نعد لأنفسنا الأقفاص المكشوفة التي سنجلس فيها حينما يحاكموننا على ما فعلناه للشعب الفلسطيني.

يحسن بنا أن نختم هذه الدراسة بتساؤل: ما هي صورة العربي التي يخافها العدو؟

يجيبنا أحد النقاد الإسرائيليين (بوعاز عفرون) في صحيفة بديعوت أحرونوت (12 /6/ 1987) ليس لدى المجتمع الإسرائيلي ما يمكن أن يخافه من موسى (الإنسان العربي) فهو سيضطر إلى البدء في الخوف من موسى ذاك بعدما يدرس في الجامعة، ويعرف كيف يبرمج الحاسوب، ويفكر بطريقة نقدية. (ص 140)

نتساءل: هل قطع الشباب العربي نصف الطريق من أجل تغيير صورته، إذ بدأ يدرس في الجامعة ويعرف كيف يبرمج الحاسوب، ولكن بقي عليه إنجاز النصف الثاني أن يبدأ التفكير بطريقة نقدية

ترى متى يبدأ؟

❑❑❑

فواتح الشعر

❑❑

□□

وردة الفاتحة

شعر: محمد حمدان

تقول الحكاية:

بين ركام النشيج، الضجيج، العجاح

وكان العشاء يرتّل آياتهِ

والرصيف تنوس هوامشه بين ركنينِ:

ركن الكلامِ

وركن الظلام

ترامى إلى السمع صوت المنادي

... هزيلاً

... يتيماً

... شجيَّاً

أصخت إلى رنة الوهنِ

والرهبة المتكسِّرة الزفراتِ

... يقول تنهُّد ذاك اللهيفِ،

أكاد أبشِّر نفسي

بأنّ انقراضي قريبٌ

وأني دخلت الحضارةَ ممتلئاً بالبداوةِ

ثم تلاشت متون اندفاعي

أكاد أبشّر نفسي

-أنا مصطفى العربيّ-

إذا ما رأيت النياشين تلمع

في فلوات الصدور التي أثقلتها الرداءَةُ

واحتدم الجدب فيها

إذا ما رأيت الزرابيّ ممهورة بالصَّغار

وقماتِ تلك الحصون يزنِّرها القحطُ

والهَرْجُ

والانتفاجْ

***

أشكّ بذاتي

بأشياء، منها:

مياهُ الرؤوس

حبالُ المشيماتِ

صلصالُ أهوائنا

وعناصرُ حمأتنا

وعِقال المرائي

غريب أنا في بلادي وداري

... أمامَ حراك المرايا

فهل كنت تلك الصحارى التي عبرتها الشعوب؟

وهل أنا إلاّ سليل المتاهةِ

من عصر آدمَ، قابيل، نوحَ عليه السلام؟

-وأيضاً: علينا السلام!-

فيا أيّها العرب "الحمرُ"!

ثمّة شرٌّ أهرَّ

ومن عجبٍ أن عُميان حارتنا وحدهم

يشخصون بأبصارهم نحو تلك الأعالي

كأنّهُمُ

-حين تنأى المسافةُ-

من دوننا يبصرون!

لماذا استرحتم إلى يأسكمْ

ونعمتم بأنفاسه الحامضاتِ الوساوسِ؟

ها أنذا ما أزال أبشّر نفسي

بأني رسول التشاؤم والآهِ

من شاء رجمي له ما أراد

أنا أولاً، وثانياً، عاشراً، أُحسن الندبَ

لم يعرف العيشُ -إلا لماماً- سواهُ

فبلوايَ

-وأشيب فوداهُ-

منحوتةٌ من غَضار السنين

خذلنا نجائبنا حين لم نعطها فرصةَ العدوِ

في حلبةٍ من صهيلٍ

ومن فرحٍ آدميّ

صحوت على فتكة عشرنت مربعي

زرعته جحيماً وجمراً

تشظى المدى في غمار الجنون

فصرت لنهر النوائب مجرى

ومن مفردات السواد

كتبت هديل الفواخت سطراً فسطراً

يعبّئ دّني فحيحُ الردى

وتعتّق خابيتي الذعرَ خمراً

لقد فتّق الفم سدّ الجحور

ليصطاد عمريَ سرًّاً وجهراً

تئن النواعيرُ

يهمي رذاذ الحنايا

وموسوعة النّهك بين ضلوعي تترى

***

وقلت الذي قاله البدويُّ

على منبر الجوعِ

في مسجد بين دجلةَ والنيلِ:

والله في الكِبْد حُرقتها

ثم والله في الحلق غُصّتهُ

تلك، تلك السيوفُ التي صدئت بالتقادمِ

تلك السيوف التي سكِرت بالتعاتب واللومِ

هذا يكفّر ذاكَ

وهذا يكفّن ذاكَ

أموت إذا استيقظت مرةً

... مرةً واحدهْ

أموت إذا وحّد الشوق سمت معارجها

مرةً واحدهْ

أموت.. أموت.. أموتُ

إذا كبَّر الظّْعن:

حيّ على قِبلةٍ

لا تكبِّل من جاءها شاهراً بأسَهُ

تاركاً غمده للبلابلِ

حيّ على قِبلة من عبير الترابْ

***

لقد كان لي خيمة في عزيف البراري

يحثّ القطا رحله نحو أعنابها

من مهبّ الجهات

وذات عذاب– قديم/ جديد– تداعتْ

بكى صاحبها

حين أيقن أن الهلاك محيقٌ بنا

قلتُ: لا تبك يا صاحِ

إن أمامي فضاءً

من الطير والعُشب والبشر الطيبين

ومن مهجتي ينبعُ الحسن والسِّدرة البابليّةُ

... والملحمات

سلام على وقتي الآن– سيدتي!–

وسلام على بيرق العشق والعاشقين

سأروي له ما يعانيه قومي

الذي تعب النَّبل من وَتْرِهِ

سوف أكتب فوق الذرا قصة الضلع والدائرهْ

***

تعالي إلى رحلة في الزمان الوليد

أنا بذرة من حنين إليك

أحبُّك

(ياما) أحبّك أيتها الواو

يا وردة الفاتحهْ

أذوب إذا مسَّني ضوع ريحانك البلديِّ

ونفح من النارَدين الجنوبيِّ

يجري إلى مستقرٍّ له من قصيِّ العناء

تعالي

نفصّلْ من الجرح خيلاً

من الفُلّ خُرصاً

من الياسمين سِخاباً

من السَّعف الحانيات بساطاً لعرشٍ

جبلناه من سبَلَ النور

كان لنا موعد معهُ

وله موعد معنا

كي يزيّن تاجُك تلك الجباهَ

التي تستحمّ بفيءِ الفوانيسِ

في الوطن المترعِ الكأسَ بالقهر

...والوهمِ

...والأوصياء

تعالي

معاً نسرع الخطوَ

–يا ربّة النسغ!–

كـي يـدخل الليـل تحـت جنـاح الخريـف

❑❑❑

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

جلود الأساطير

شعر..أحمد فرحات

الموعد

شعر: وفيق سليطين

إلى مُبهم الوعدِ فينا
إلى عُرسٍ ما يتأخّرُ فيه الطريقُ
انحدرنا معاً في المغيبِ
ولم يكُ شالاً على كتفيكِ الشَفَقْ.
ولم يكُ قوسُ السماءِ تنزَّلَ
حينَ ابتَدَرْنا من الصمتِ قاعاً
ومِلْنا عن الشارعِ اللغويّ..
انعطفنا إلينا.
عبَرْنا إلى جهةٍ في الغموضِ القريبِ
نطاول ما يتململُ تحتَ البساطِ
وتعلو بهِ الأرضُ
تطلعُ تفاحةً في أديمِ الفراغِ البعيدِ
نصوّبُ أنفسنا نحوها.

***

عبرنا إلى وَهْدةٍ في الجناحِ
نداورُ ما يتسرّبُ من رقصنا في الظلالِ
ونتّهمُ الدربَ..
نلقي على بازغِ العشب بالنظرةِ المستريبةِ
نحن، إذاً، في الطريقِ طريقٌ
لما سوف نمضي إليهِ
انحدرنا إلى شاهق الوعدِ فينا
انحدرنا بنا.. وعبرنا
معاً باتجاهين مختلفين
نُناجزُ رغبتَنا
ونسوقُ العصورَ التي سوف نعبرُ
نُبقي الهواءَ القديمَ
وما يتكوّمُ قدّامنا من لهاثٍ
شواردُ ما يتباعدُ حتى اشتباكِ الظنونِ
وموعدنا لم يزَلْ يترقَّبُ..
يُعلننا موعداً واشتهاءً
يُؤجّلنا كي نظلَّ الذي كائنَهُ في بروقِ يدينا
وفي رعشاتِ الخريفِ الذي لم يمرَّ..
وفي حجرٍ سوف ينأى
ويزحمُ فيهِ الطبيعةَ

حتى يرفَّ علينا.

هنا ثمَرٌ يستبدُّ
يُقاومُ دورتَهُ واليقينَ
وشيخٌ سينهضُ من خلف عكّازه في الفناءِ
فهل سيكونُ الخريفُ خريفاً؟
وهل سنكونُ ربيعين في شجوهِ
نتأخّرُ مُغتبطَين بآياتنا في اختلاط الفصولِ
بأشجار رغبتنا..
والحفيفِ الذي تتشابك فيه الأماسي؟!
وما ضَاعَ أجملُ..
ما يتفلّتُ من نظرتين
ومن كوكبين..
ارتطامهما فائضٌ في العناقيدِ
خلفَ المجرّةِ
قدّامَ لعبةِ طفلٍ تنوءُ بدهشتهِ
بالذهولِ الذي يرِثُ الضوءُ منهُ
وما ضاعَ أجملُ..
قُلْنا لما غابَ في مُلْتَقى الوردِ
في حَفْلةٍ من سفور العناصرِ
نحنُ انبلاجُكَ
نقصُكَ فينا تمامٌ..

حَملْنا بهِ الأرضَ نحو الذي فاضَ
من نَهْدةِ المزهريّةِ
من خَفقان الستارةِ
لَسْنا نُسمّي السرابَ سراباً
فماذا نرى حين تسقطُ إسوارةُ الشمس في البحرِ؟
ماذا تُعيدُ علينا المرايا؟!
وماذا يخالجُ نجماً إذا ما عثَرْنا بهِ
واختفى بيننا..
في الطريق الذي يتمدَّدُ فينا..؟!
ومن أوّلِ الوهمِ
من أولِ الكلماتِ
لنا أوّلٌ في الوصولْ
أولٌ في الحلولْ.
وفي الموتِ..
في صحوةِ الظلّ عند الجدارِ الأخيرْ.
كلُّ ما ينتهي..
أولٌ..
أولٌ..
بانتظار الذي سوف نأتيهِ
من وقتِنا.

❑❑❑

من أسرار لامية العرب

شعر : مازن العليوي

ما قبل الأسرار

وبالأمسِ كنتَ...

وكانَ...

وكنَّـــــــــــا...

نباعـــدُ عـــن جرحِنـــا مـــا يســـيلْ

مضـــى الأمـــسُ صـــرْنا جراحـــاً ثقـــالاً
بليـــلٍ تمـــوّجَ أرخـــى الســـدولْ

نزفْنـــا وهلْنـــا علينـــا التـــرابَ
ومـــا ضـــرَّ جـــرحٌ بجســـمٍ قتيـــلْ

ومـــن نعشـــنا ضـــاءَ صـــوتٌ خفـــوتٌ
تصـــعلكَ قبـــلَ انـــدثارِ الطلـــولْ

أقيمـــوا صـــدور المطـــيِّ فإنّـــا
بنـــي أمِّنـــا... لســـواكمْ نميـــلْ

بني أمِّنا..
من هنا الصوتُ... لا.. من هناكَ
تخطّى الجبالَ وأورقَ في زمنِ القحطِ
ثمَّ انثنى للسهولِ وأبحرَ بينَ القبائلِ
من عهدِ عادٍ
إلى زمنِ التيهِ حيثُ جلسْنا
وحيثُ شطرْنا مسارَ العيونْ
إلى الأرضِ نصفٌ خجولٌ تدلّى

وصوبَ السماءِ يحدّقُ نصفٌ
ستأتي النهايةُ من ثقبِ غيمٍ..
ومن جنحِ طيرٍ... ومن وهجِ نجمٍ
وبعدَ النهايةِ ماذا نكونْ؟.
بني أمِّنا..
من هنا الصوتُ... لا.. من هناكَ...
يجوبُ المسافةَ
يعرفُ أنّ الديارَ تلظَّتْ
وأنّ الحكايةَ باتتْ تسربلُ بالقصفِ
لا الصحبُ صحبٌ
ولا الأمنياتُ استراحتْ على وجنةِ الحلمِ
لا المورقاتُ استباها الصباحُ الحزينْ
بني أمِّنا..
من هنا الصوتُ... لا.. من هناكَ...
بني أمِّنا.. أينَ موجُ الصحارى؟.
وأينَ الذينَ تماهَوا منَ البحرِ للبحرِ؟.
أينَ الذينَ.. وأينَ؟.
تلاشَوا ولمْ يبقَ لي غيرُ صوتي
تمازجَ في غربتينِ هنا وهناكَ
فلا البحرُ بحري
ولا اليومُ يومي
ولا الأهلُ أهلي

"ولــي دونَهــم أهلــونَ ســيدٌ عملَّــسٌ ... وأرقـــطُ زهلـــولٌ وعرفـــاءُ جيـــألُ
هــمُ الســرُّ لا مســتودعُ الســرِّ ذائــعٌ ... لــديهمْ ولا الجــاني بمــا جــرَّ يُخــذَلُ"

السر الأول

من لفحةِ اليومِ المريرِ
ومن رؤى غدِنا
تحدّى الشنفرى الأزديُّ غربتَهُ
التي كانت هنا وهناكَ
واجتازَ العصورَ
جرى يسابقُ كلَّ ثانيةٍ
تخطّى ظلَّهُ وامتدَّ في رئةِ الظلامِ
مُصعلِكاً نحوَ الذُّرى حركاتهِ
كالريحِ دونَ تمهُّلِ
يعدو فيخترقُ السكونَ
يهزُّ أوقاتَ انتظارِ الصفْرِ
لحظتِنا التي ستردُّنا للخلفِ نحوَ الأُوَّلِ
رجفَتْ خُطى الصعلوكِ لم يجدِ الذُّرى
ارتعشتْ رؤاهُ وحطَّ فيها سرَّهُ الموجوعَ
أذهلَهُ الحضيضُ وتاهَ في رئةِ الظلامِ
يريدُ درباً للخروجِ من الزمانِ الحنظلِ

ضــاعَ الطريــقُ وبــاتَ فــي حســراتِهِ ... يخشــى اختــراقَ رصاصــةٍ للمقتــلِ

تأتيــــهِ لا تـــرسٌ يصـــدُّ وإنْ هـــوى — هبطـتْ عليـهِ جمـوعُ ذاكَ الجحفـلِ

عجبـاً.. كـأنَّ الأرضَ لـيسَ بهـا ذُرى — والقــومُ قــد رســخوا بســفحٍ أرذلِ

أذوتْـــهُ رحلتُـــهُ وأثمـــلَ بوحَـــهُ — نـزفُ الجـراحِ مـن الحسـامِ الصـيقلِ

فمضــى بــلا سـيفٍ.. يـئنُّ.. وشـدَّها — ألمـــاً لطيّـــاتٍ مطايـــا الأرحُـــلِ

فـي الأرضِ كمْ ينـأى الكريمُ عن الأذى — ويعيشُ مـنْ خـافَ القِلـى فـي معزلِ

السر الثاني

في الأرضِ امتدتْ خطواتُ الصعلوكِ
جرى في كلِّ الأصقاعِ
رأى عجبــاً.. ورأى البلــدانِ يوحّــدُها جمــعٌ يتلاعبُ بالأممِ
وتساءلَ في أعماقِ الذهنِ المُتعبِ
عن بعضِ قراراتٍ أصدرَها مجلسُ أمنٍ
حمَّلها رائحةَ التدميرِ الشاملِ والتفتيشِ
وهمَّ الأمّةِ في جلساتِ القممِ
لمْلمَ كلَّ الأوراقِ..
تصفَّحَ.. غاصَ بتأويلِ الكلماتِ
التزموا.. لم يلتزموا..
أرقامٌ لقراراتٍ وبنودٌ
وعواقبُ لن يمنعَها أيُّ استخدامٍ للـ"فيتو"
فالأممُ اتّحدتْ وانشطرتْ
وارتكز الصوتُ على إيقاعِ الحربِ
يجلجلُ ينذرُ بالحممِ

عرفَ الصعلوكُ اللعبةَ
فكّرَ.. هلْ يتصعلكُ.. أمْ يتأمركُ؟
ما بينَ طريقينِ احتارَ
وقرّرَ أن يمزجَ بينَ الدربينِ
ويلهو فوقَ المسرحِ مدةَ يومٍ
تكفيــهِ ليعــرفَ مــا يطبخُــهُ "البنتــاجونُ" مــنَ التهمِ
كتمَ السرَّ
وأصبحَ يدعسُ فوق الغطْشِ وفوقَ البغْشِ
يصاحبُهُ إرزيزٌ وسعارٌ
ويسيرُ معَ الأفكلِ والوجرِ
تمرَّدَ.. ثارَ.. وحلَّقَ..
قادتْهُ القدمانِ إلى ردهاتِ البيتِ الأبيضِ
أبصرَ كلَّ خفاياهُ وما يُرسَمُ فيهِ منَ القِدَمِ
لمْ يجزعْ للهولِ
انتفضَ وغربلَ مكتشفاتِ الأسرارِ
وأطلقَ مخيالَ لذهنِ وناجى الذاتَ

"فـــلا جـــزعٌ مـــن خِلَّـــةٍ مُتكشِّـــفٌ ولا مـــرحٌ تحـــتَ الغِنـــى أتخيّـــلُ
وإلـــفُ همـــومٍ مـــا تـــزالُ تعـــودُهُ عيـاداً كحمّـى الربـعِ أو هـيَ أثقـلُ
وكـــلُّ أبـــيٍّ باســـلٌ غيـــرُ أنّنـــي إذا عرَضـت أولـى الطرائـدِ أبسـلُ"

السر الثالث

خفايا البيتِ تنسفُ حلمَ أغنيةِ المغامرِ
هاجَهُ الألمُ المعشَّقُ بالدخانِ
فعادَ للدربِ الوحيدِ.. إلى التصعلكِ
أرسلَ العينينِ للوطنِ الكبيرِ
وأطلقَ الساقينِ فوقَ الريحِ
واجتازَ المحيطَ وحطَّ بينَ الصحبِ والأهْلِ
تحدّى الصمتَ.. صاحَ بهِمْ:
أرى في الغيمِ قطرَ دمٍ
سيهطلُ حيثُ مرقدِكم ويحْطِمُ شامخَ النخلِ
تزلزلَ فيهِ بوحُ السرِّ
أودعَهُ عيونَ الأرضِ
ناجاها.. وأرسلَ بينَ أمواهِ الفراتِ قصيدةً
وجرى وشدَّ على الضفافِ رؤاهُ
طيَّرَ قلبَهُ ليحطَّ مثلَ حمامةٍ
غرستْ بدجلةَ جانحيها
كي تساقيهِ السلام.. وهمسةَ العذلِ

السر الرابع

همسةٌ من وجدِهِ انسابتْ إلى كلِّ الجهاتِ
الغافياتْ
همسةٌ بثَّتْ إلى الباقينَ أنفاسَ الحياةْ
ما حوتْ أفكارُهُ
في لحظةٍ للصمتِ معنىً للمَواتْ
إنّما الدنيا سباتٌ وانتظارٌ
ليسَ من سرٍّ سكونُ القومِ
ها قد أُشرِعَتْ للفتكِ أنيابُ الغزاةْ
السر الخامس
طلقةٌ.. ثمّ حلَّ الدمارْ
لم يكنْ للمساكينِ حلمٌ
سوى فرقةٍ للحصارْ
أوجعَ القصفُ آمالَهم وانتهى السرُّ والوعدُ
أينَ الزهورُ التي ترتوي بالشرارْ؟
هكذا الأقوياءُ إذا هيمنوا
أهرقوا الدمَ ثمّ استقروا
بلا خجلٍ فوقَ هامِ الصغارْ
أسبلَ الموتُ رايتَهُ وانتشتْ غايةُ الغزوِ
ثمّ قالَ القويُّ:
تعالوا لنكملَ ذاكَ الحوارْ

السر السادس

ضــاعَ الحــوارُ بأزمــانٍ لنــا غرقــتْ   فـــي غربـــةٍ ومضـــتْ عنّـــا بمُرتحَـــلِ
بتْنـــا نعـــدُّ هنـــا الأيـــامَ نمطرُهـــا   وعـــداً يجـــيءُ مـــعَ الأيـــامِ بالأمـــلِ
أمّـــا هنـــاك فـــلا وعـــدٌ ولا أمـــلٌ   ســوى القنابــلِ إذْ تهــوي علــى المُقــلِ
أســرارُنا فُضِــحَتْ.. لا شــيءَ نملكُــهُ   إلا التصــعلكَ بــينَ الســهلِ والجبــلِ
فـالأرضُ ضـاقتْ بنـا والـذاتُ تغرقُنـا   والآهُ تخنقُنـــا فـــي حومـــةِ الأجـــلِ
لــيسَ الزمــانُ لنــا حتّــى نصــولَ بــهِ   إنّـا انتهينـا وجـاءَ الحتـفُ فـي عجـلِ

السر السابع

لا سرَّ يُمكنُ أنْ يُقالْ
لا سرَّ نحملُهُ
لأنَّ الشنفرى الأزديَّ عادَ إلى الجبالْ
وهناكَ صبَّ شجونَهُ
وهفا إلى الأمسِ المهفهفِ باخضرارِ الحلمِ
واستوحى القصيدَ
وخطَّ في لاميّةِ العُرْبِ الحروفَ مودِّعاتٍ
أرسلَ البوحَ احتراقاً
واستعدَّ بلا رجالْ
وحدي أقارعُ هاجسي
وحدي وتكفيني الجبالُ عن السؤالْ

"وإنـي كفـاني فقـدُ مـنْ لـيسَ جازيـاً   بحُســـنى ولا فـــي قربِـــهِ مُتَعَلِّـــلُ
ثلاثـــةُ أصـــحابٍ فـــؤادٌ مشـــيّعٌ   وأبـيضُ إصـليتٌ وصـفراءُ عيطـلُ"

ما بعد الأسرار

وبـالأمسِ كنـتَ.. وكـانَ.. وكنّـا   نعـــيشُ بحلـــمٍ هَنـــي جميـــلْ
مضـى الأمـسُ لا حلـمَ أورقَ فينـا   ولا الليـــلُ أدركَ طعـــمَ الرحيـــلْ
فـأينَ الـذينَ تخطّـوا الحـدودَ   وصـــالوا وجـــالوا كمثـــلِ الســـيولْ؟
وأيـنَ الـذينَ أضـاؤوا الزمـانَ   ولـــمْ يـــكُ فـــيهمْ هزيـــلٌ ذليـــلْ؟

وأيــنَ الــذينَ..؟ سنســألَ دهــراً	ونرســـمُ عمـــراً كئيبـــاً طويـــلْ
وإذْ مــا ســألْنا.. متــى أو عَــلامَ..	يضـــيعُ الســـؤالُ ويُـــذكَى الفتيـــلْ
يحـــرّقُ آلامَنــــا لــــو نطقْنــــا	لأنَّ الســـــكوتَ ريـــــحُ القتيـــــلْ
وبـــالرغمِ مـــن ذاكَ رُبَّ ســـؤالٍ	تلـــوَّعَ فـــي الـــزمنِ المســـتحيلْ
فهلْ ومضـةٌ من سكونِ الصحارى	تلـــوحُ؟ وإلا الصـــحارى تقـــولْ
أقيمـــوا صـــدورَ المطـــيِّ فإنّـــا	بنـــي أمِّنــــا لســــواكمْ نميـــلْ

❑❑❑1

صـــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

حجارة الشاعر

شعر...مصطفى خضر

وقائع الزمن الآخر

شعر : محمود نقشو

هل بوسعِ امرأةٍ أن تخطفَ الرّيحَ من الدربِ،

وتُبْقي فرجةً بيضاءَ بين الصمتِ
والصمتِ،
وتُبقي الفجرَ أخضرْ؟
هل بوسعِ امرأةٍ أن تخطفَ الشاعرَ يوماً..
ثمّ تنأى بخيالِ الشاعرِ
المكدورِ..
في وقتِ البراءاتِ المُكدَّرْ؟
هل بوسعِ الليلِ أن يصبحَ جرحاً،
وفراشُ الصبحِ خنجرْ؟
حينَ لا يبقى من القولِ سوى ناياتهِ..
يختلفُ الناسُ على أيِّ الطريقِ
انكسرَ القلبُ،
وفي أيِّ المساراتِ تفجّرْ؟
هذهِ رحلتنا استعصتْ على التفسيرِ..

هذا ما جناهُ الشيخُ في الدربِ
علينا..
فقرأنا عكسَ ما كنَا اشتهينا قصّةَ
الزّيرِ وعنترْ
وانتهى عصرُ النبوءاتِ فلا شعرَ ولا نثرَ
ولا من يحزنونَ..
اختلفَ الشيخُ مع الشيخِ فلا
قاصٍ ولا دانٍ،
وشبّاكُ التشهّي صارَ في العتمةِ
أكبرْ
حينَ لا يبقى من الأرضِ سوى الجُنحِ
الرميمِ..
الصمتُ يغدو حصننا العالي..
ويمضي دربنا نحو المسارِ
الملتوي من حصنِ خيبرْ
وإلى أن يرجعَ الرّكْبُ..
سيلقي الشاعرُ الشعرَ إلى الماءِ،

ويرمي بعصاهُ اليومَ في النهرِ،
ويُبْقي كلَّ ألواحِ الوصايا تتكسّرْ
وبوسعِ الرّيحِ والذكرى بلوغُ الفجرِ يوماً،
وسؤالُ البطلِ الغائبِ عن آلامنا الأولى،
وفي أيِّ المساراتِ تحدّرْ؟
يمكنُ اللاّممكنُ الآنَ لو اشتدّتْ أعاصيرُ الحنايا،
وأقمنا الجسرَ بينَ الماءِ والماءِ،
ومرَّ الرّكبُ والوقتُ تحجّرْ
وبوسعِ امرأةٍ أن تخطفَ الرّيحَ من الدربِ المسجّى،
حينَ يعلو الوقتُ في جنّةِ كوثرْ
ثمَّ تأتي قومها تحملُ نذراً،
وتهزُّ النخلَ في الجنحِ المكسّرْ
وبوسعِ امرأةٍ أن تمسكَ الرّوحَ وتبقي عالمَ اللوزِ على اللوزِ مكوَّرْ

حينَ لا يبقى من الأدراجِ غيرُ الجرحِ والظلِّ المدلّى،
قلْ بوسعِ الصبحِ أن يوجزَ أشواقَ المرايا،
وعلى الشاعرِ أن يأخذَ كسرى مرّةً من وقتِ قيصرْ
قلْ بوسعِ امرأةٍ أن ترسمَ الكونَ على غيمةِ صبحٍ،
وتُعيدَ النهرَ نحوَ النبعِ في فَلْوَةِ صيفٍ،
وتُعيدَ الماءَ مرمرْ
لا تقلْ ضاقتْ..
فدونَ الصبحِ أجراسُ اللّهاثاتِ تدلّتْ،
وعلى السائلِ أن يسألَ أكثرْ.

❑❑❑

وللرمال عتابها

شعر: فرحان الخطيب

هيَ غابةٌ..

هي شعلةُ الرمل التي..
لاقيتُ روحي في مدارجها تشبُّ..
وتدحرُ الظلماتِ حتى..
لا يطلَّ على مشارفِ وحدتي
قهرٌ تسربلَ في مساءات السكون..
ولا رغبتُ الريحَ ترسلُ
قبلةَ الوجع المبللِ..
من رحيق الوهم صوبي..
لا أريدُ سحابةً
غيرَ التي تهمي عليَّ بضرعها فرحاً
وتبزغُ
من مشاتلها صهيلاً
لا أودّ سوى النسائمِ..
تستريحُ على هدىً..
في باحةِ الشمس الفتيةِ..

أستفيقُ الليلَ..
والدعوات أرسلُها ظباءً
صغتها..
ملحاً ورحماناً
وأفراساً تغيرْ
***
هي غابةٌ
أرّختُ وجهي في جذور مياها
وزرعتُ صوتي
في رنيمِ السرب غيماً..
أو قطا
حمّلتُها طلعي فماجت في اخضرارٍ..
لملمت خجلَ الرمالِ
وروّجتْ للصبحِ
أن يلجَ الصعودَ مُسالماً
ومُعاركاً

رفّت طيورٌ..
لونتها رهجة الصحراء أخلاقاً
وعزماً..
لو تدبُّ الضادُ قفراً
يشربُ التاريخُ أنهاراً
من الألقِ المسيّجِ بالعبيرْ
***
هي غابةٌ
ضلتْ طريق أريجها
فتشامخ الشجرُ الكئيبُ بلا براعم..
مسنداً كفلَ الدهورِ
إلى كثيبٍ..
لا يشمُّ روائح الكلماتِ حينَ تساقطتْ
من فيه حيرى..
رثّةَ النغمات ترسمُ مجدَها..
في معقلِ الريحِ القصيّةِ
وهي تبكي..
حاضراً
مَيْتاً
وتنعي..
أين زندٌ..؟
حان قطفُ الشرِّ
والدّجلِ الضريرْ
***
هيَ غابةٌ
ولجتْ على أغوارها قصصي فأحْيَتْ
مشتلاً عبقاً..
تطرّزَ بالسخي
من الدماء الغادياتِ
على مساكبهِ انهماراً
كي تعاجلني جروحُ الغيم ثلجاً..
أبيض الخطراتِ محمولاً على
نُبلِ الشهيدِ
ولا نمدُّ إليه عوداً من رؤىً
وكأننا
نلجُ الفناءَ..
بأرجلِ الغسقِ الكسيرْ
***
هي غابةٌ
ما عدتُ أحتملُ التعلّقَ..
في مفاتنها.. فما
أبقيت ركناً
بين عطر الياسمينِ
وقصفةِ الغصن الذي..
أحنى علينا
حين كانَ الصيفُ بيني..
والحبيبة..
مدَّ أجنحة انعتاقِ الصبرِ
من شركِ القيودِ
إلى توهج مشتهانا

أن يفضّ سكونها
بالوشاشات الزهرِ حيناً
أو بذيلٍ من زفيرْ
***
هي غابةٌ
أو جذوةٌ
حتّ الرمادُ بصيصَها
ما عدتُ أذكرُ في مرابعها
(عنيزة)
حينَ كان اللحظُ مشدوداً
لنهر غوايةٍ
بل
لارتشافِ القادم الآتي غزالاً
من صباحات الندى
والوردُ تلٌّ
من كلام نافذٍ للقلبِ
يختصرُ الطريق
لهودج يشتاقُها..
من بعد ما اغتسلَ النضيرُ
بسقسقاتٍ
من نميرْ..
***
هي غابةٌ
لِمَ أوصدت أبوابها
كم كنت أعتمرُ الفلاةَ
واستبيحُ جهاتها
فتمرُّ قامات النخيلِ
على دروبي كلها
أمضي لأزرعَ كمشةً
من حنطة الشمس التي
خبأتها
بعباءةٍ
ما زلتُ أحملُ
قلْ
وأحلمُ
أن تظلَّ كغيمةٍ
خضراءَ تسخو
كلما عانيتُ ما أبغي..
وطالَ الدربُ
واحتدمَ المسيرْ
***
هي غابةٌ
تعبت يداي بحمل بيرقها..
تحمّلْ...!!
فاحتملتُ..
ووجهتي؟؟
خذها مساراً مثل قنديلِ المساءِ..
وخذْ دمي زيتاً..
تبصرْ!!
لا يكونُ الدربُ خيطاً من ضحىً

بل موحشاً
كالأدمِ المجبول من حلكٍ
وبعضٍ
من غبار الحقدِ
والطمع الموشى
باقتراف الاثمِ..
خذها..
لا تؤجلْ ما لديكَ..
وما أتاكَ من القصيدة
حيث لا كانت
ولا كنّا
وصرنا من نثيرْ
***
هي غابةٌ
لملمتُ بعضي
فوق مرتعِ صدرها
وجثوتُ أحدو..
بالنشيج.. وبالنشيدِ
وبالبكاء.. وبالدماءِ
على مسامع عمرها..
فتململت
حملت شروخي
ثم مالتْ
تستظلُّ بما تبقى
من رحيقي

بعدما
كانت تصبُّ عليَّ بنت دنانها
قمراً تدحرجَ
فوق غادية الغدير
هي غابةٌ
ملأت جرارَ حياتها
وتجاهلت..
من أين تتبجسُ العيونُ
تسامقتْ..
نسيتْ عذابي
لم تعدْ تهذي بأوجاع الولادةِ
أو تمررُ كفّها
فوق انبلاجِ الروح
والجسد المزنّر بالهجيرْ
***
هي غابةٌ
أشواكها..
أدمتْ مسيري
قصرتْ خطوي
أثارتْ دعوتي
للجالسينَ على بساطٍ
من حرير الشعر
يقترفون من زيت الغوايةِ
ما يطفُّ البحرَ
لو حملوا حروفهم سيولاً

أو خيولاً
تعبرُ الحزنَ الغليظَ
كرامحٍ
والغمرُ يهزجُ
من إرادتهِ اعتداداً
وهو يُنبئ
كيف يرتحلُ الصمودُ
إلى جهات المعجماتِ
من الكلام

ليهطلَ
الفرحُ العروبيُّ
احتفاءً
اِحتفالاً
بانبثاق الغارِ
من شرف
الزئيرْ

***

❑❑❑

أسئلة

شعر: موفق نادر

ماذا يريد الأصدقاءُ..؟
تجيء من طيّ المدى ضحْكاتهمْ
كي تمسح الأحزانَ عن شرفاتِ..
هذا القلبِ
تغسل ما تبقى من
ضباب الذكرياتْ
يتواطئون مع النعاس
ليُسكروا الأجفان بالعبق النديّ
ويكتبوا أحلى القصائدِ
فوق أهداب البنفسج والأقاحْ
فيضيء بالحبّ الصباحْ
***
ماذا يريد الطالعون من القرى
متأبطينَ مطالع الأحزانِ
تغويهم حكايات الهوى
يتسابقون على الأراجيح الحزينةِ
يمسحون غبارها بالدمع
ما هجر الأحبّة من بلادٍ
أو مفارقَ
سوف تنأى
إنها تأتيهمُ يوماً
على حلم رقيق
سادرٍ في الظنِّ
تنعش روحهم
من وحشة التذكار
تنثر من براءتها
ظلالاً في البيوتِ
على المفارشِ
في القناديل العتيقةِ
ثم يهمي ضوؤها الفضّيُّ
مغسولاً على العتباتِ
يفرش للذين تبعثروا

في عتمة الليلِ
الدروبَ
بكل ما حلم الصغارُ من القرنفلِ
والمدى
والأغنياتْ
تتلو حكاياتِ الملوكِ
لعلّهم ينجون من سفر المتاهةِ..
منذ أول ضمّة للأم
ينطلقون في حلم قصيّ سابح
ويبعثرون على سفوح الصدر
بسمتهمْ
ليختصروا البلاد برشفةٍ
من حلمة النبع السخيّ
تعود تسألنا القرى
عن فتية قد هاجروا
متأبطين حقائق الوجع اللذيذِ
يلوّحون بمعطف الأحلامِ
تطويهم دروب لم يسر فيها
سوى الغادينَ
من كُتبِ الحكايات الشهيرة
يطحنون الملح والأشواقَ..
فوق ظهورهمْ
متفائلين بنشوة كبرى
لعلّ الماء يحمل نحوهم
من دفء صحبته

حدائق يستفيء بظلّها العشاقُ
عشّاقٌ يمدّون الليالي
بالحديث الحلو
والضحكاتُ
تملأ فسحة الوقت الثقيلِ
بقبلتينِ
ورشفة حرّى
وأوراق يخطّ المتعبون
صلاتهم فيها
ويغتسلون بالوهج النديّ
مباركٌ شوقٌ يهزّ الغصن
يرعد في بلاد
هدّها الترحال والقحط المبرّحُ
كي يجيء الماءُ
ينثر من قداسته النبيلةِ
موطئاً للخصبِ
أمواجاً من البلّورِ
تلقي وهجها
في حضرة الجسد المبارك
يحتفي الرجل الغريب
بظلّ سيّدة يكسّر طيفها
وجه المياه
تمدّ من يدها الرقيقة
موجة من عطرها الواني
تبادرها الطيور

وخضرة الشجر المهيب
بسرب أسئلة
تشيح بوجهها عنها
وتلقي من أنوثتها البريئة
موجة أخرى
فتنبجس الينابيع الخضيلة
والمدى ينداح
تهرع نحو مرعاها الأيائل
بينما الرجل الغريب
تفضّ جمرته السهوب
ويرتمي في حضرة الشلال
مخضرّاً
يضيء السفح والهضبات
والغرر الوليدةْ
فتجيء تحرسه الأيائل
تنثر الطيرُ المولّهة التمائم
من ملاهي الحقل ألحاناً
فريدةْ
هل من سؤال بعدُ؟؟
-قال الصبح والأشجار-
والتفتوا بعيداً
لم يبقَ أسئلة جديدةْ
لم يبق أسئلة
جديدةْ..!

❒❒❒

عالم القصة

❑❑

الحبيب يرجع عارياً

قصة: عوض سعود عوض

أخبرت أمي بأنني سأذهب معها إلى آخر الدنيا. وأنفذ ما تريد، لكن لا أحد يستطيع منعي أن أفعل ما أريد، وبالطريقة التي أراها، فقد بدأت حياتي من جديد. قلبي خلعته من مكانه. ابتسامتي جفت وغارت في داخلي وصار من الصعب أن تظهر ثانية على شفتيّ. لن أرقص فرحة بعد اليوم، لقد قررت أن تكون رقصتي هي رقصة الطائر المذبوح الذي يرفرف بجناحيه بينما السكين تجز عنقه. لم أعد أكحل عينيّ بسواد الليل، ولم أعد أرى ضياء الفجر. إذ ماتت كل الأنوار. لا شيء يخفق في الصدر بعد أن جفت العروق وشارفتُ على الموت. أحبس فيضي في المزن. يحل العطش في شفتيّ وروحي. حتى جسدي يتحرك آلياً. أندب الدروب التي مشيناها، أندب الزمن وكل الأمكنة التي شهدت براعم لقائنا. أمكنة لها متسع في داخلي، أريد أن أخرجها، أن أنبذها، أريد أن أطمس معالمها. علي أن أنسى. الحديث عما حصل مؤلم. أسمع نشيج قلبي، وأمسح الندى المتقاطر إلى عنقي. تغرب الشمس في صدري. أغيب في دوامة الأحزان. أسئلة صاعقة تزلزل كياني، تجتاح دماغي. لا أجوبة سوى الفراغ والغثيان والذكريات المليئة بالصفعات.

اتضحت الصفقة، أذنت للدم بالهرولة بعيداً عن فؤادي. الذي لن أدخله إليه ثانية. أصفع كل ما كان بيننا أمام هذا الحشد الذي أحضره من أجلي صباحاً. كان مثل ذلك مبرراً قبل الآن. كان حضوراً ندياً يكحل عيني بالبسمات والنور، ويجعلني أغرد فرحة بالأيام القادمة. أما والجرح ينز صديداً ودماً في الصدر، فإن الرفض ملجئي الوحيد. الجرح مفتوح وليس لدي خيارات. جاء دوري الآن لأقول كلمتي، يصعب أن تستمر المهزلة، أن أصمت فذاك في غير صالحي. سيقولون لماذا لم تقولي رأيك صراحة لأحد أخوتك أو لأمك؟ لماذا سكت ومعروف رأي الساكت في عرف الناس. ناديت أمي على عجل وبلغة واثقة من نتائجها قلت: أنا غير موافقة!

ذهلت. كادت تولول وتقول يا خراب البيت، هذا من فعل الشيطان، ومن فعل غير المؤدبات بنات آخر زمن. لماذا لم تقولي هذا منذ جاءت الجاهة؟ حدقت إلى وجهي. مدت يمناها إلى شعري

ولوته، وبالأخرى قبضت على رقبتي، قالت والدموع تسبح على خديها: "سأخنقك وأتخلص منك يا..." ركضت النسوة يخلصنني من يديها، ويسحبنها بعيداً. وصلت أصوات إلى المضافة، في حين كان الجميع يفتحون أكفهم بانتظار قراءة الفاتحة. خرج أبي وأخي وعندما عرفا ما حدث طلبا التريث. ساد سكون تبعته همهمات، أسئلة تتردد ماذا حصل؟ ولماذا تأجيل التلاوة؟ وما سبب الهرج والصياح في الخارج؟

يمر الوقت شوكة صبار. نظرات وحشية أتلقاها. تهديدات تصلني، نظرات لا معنى لها إلا الحزن وفقدان الثقة وموت الحب. كم يغير الزمن المواقف؟ جاء وفي ظنه أنه يحمل النور على يديه، والذهب في جيوبه، يعدني بحياة زوجية كلها حب وسعادة. جاء وهو متأكد من موافقتي. يريدني نافذة مفتوحة تهبه العبير. يُشرع بابه لأدخل محنية الظهر، ألصق العجينة المختمرة فوق الباب فلا تلتصق. أكرر المحاولة مرات حتى تلتصق. يفرح فأنا كالعجينة التي التصقت رغماً عنها، والتي تنتفخ كبطني الذي سيحمل ذريته. أرثي للخصب الذي شوهوه. أرثي لأحلامه لحظة تصورني دمية يتلهى بها- يريدني كما يهوى. أن يقرر مصيري ويقرأ مستقبلي، ويقرأ كفي دون علمي أو بعلمي، كما فعل ذات مرة. قبض على كفي. أحسست بالدفء وهو يشير إلى الخطوط الموجودة في راحتي وماذا تعني. وعندما أنهى كلامه تناولها وقبلها. فرحت ورفعت رأسي عالياً. لم أسمع في بلدتنا أن رجلاً حنى رأسه ولثم يد زوجته أو حبيبته. تأكدت أنه أول من فعلها، وتأكدت أن حياة مشتركة هانئة ستجمعنا. ويوم جئت أودعه يوم سفره إلى دمشق. صافحته فاحتفظ بيدي بين يديه، ولا أعرف كيف اقترب مني حتى التصق بجسدي. مد يده خلف ظهري وشدني، فإذا شفتيه قد التصقتا بشفتي. خجلت وحركت رأسي إلى الخلف وتملصت وأنا راغبة أن أهبه حياتي ووجودي. رضابي وعسلي. تراجعت قليلاً. تمالكت نفسي وذرفت الدموع. بكفه مسح القطرات وقال:

-سأشتاق إليك كثيراً. اذكريني دائماً. لن أتأخر عليك.

ابتسمت لكلماته، لحركاته، لقبلته التي وهبها لشفتي على حين غفلة. غردت الدماء في قلبي. بان عليّ الوجد والحب. أسحب الأيام طوال غيابه. أحدق بشفتي وأحسدهما على القبلة وعلى كلمة "أحبك!" التي زفها وهو يغادر غرفته. أتصوره أمامي وما به من رهافة وحب. تأكدت من مشاعره، ومن صدق كل كلمة تفوه بها.

أعرفه منذ كنا صغاراً، فنحن أصدقاء منذ الطفولة، بيته لا يبعد عن بيتنا كثيراً. في ذهابي إلى المدرسة أنتظره، وفي عودتي ينتظرني. أقول لرفيقاتي ذاك هو. أغادرهن لأمشي إلى جانبه. يرفع رأسه، ثمة فتاة تهتم به وتعطيه من وقتها، تفاخر به أمام الجميع، بينما شبان القرية لا يجدون من يتصدق عليهم بالسلام. كنت محظوظاً. ما إن تبتعد زميلاتي حتى آخذ حريتي. أضع يدي بيدك. كم من الكلام الرائع تبادلنا وكم من اللمسات؟ نذهب إلى البحر وكل معه كتابه، وهناك نترك الدراسة، نبوح بمشاعرنا بشكل أو بآخر. ذات مرة ابتعدنا شرقاً باتجاه قلعة أثرية. شعرت أنها خالدة لما احتوته

من حب، وأنها المكان المفضل لتعاطي الغزل. فيها مارس أجدادنا عشقهم وحياتهم. قلتَ ونحن نصعدها:

–في هذا المكان المطوق بحبنا، وقف اثنان قبل ثلاثة آلاف عام، ربما هما جدي وجدكِ. وتعاهدا أن يكون من نسلهما من يزرع الحب، وكنا أنا وأنتِ.

يستفزني للحديث عن العشق والآثار، وعندما لا أجد ما أضيفه أنظر إلى وجهه وأصمت. تاركة المكان يقول نيابة عنا. جلست إلى جانبه لامس فخذه فخذي، فإذا برعشة وارتجاف ودفء تجتاحني. وضعت يدي قريبة من يده، كالباشق انقضت كفه تلامسها، تحدثها، تلاطفها، فوجدني أحرك أصابعي بما يتوافق مع حركاته. هدلت حمامتان وطارتا قريباً منا. كدنا ننسى وصايا الأجداد والأهل، ننسى أنفسنا، جذبني فبتنا متقابلين وجهاً لوجه، شفة لشفة، وعيناً لعين. أحسست بجنونه، بجنون جسده وبقلقي. جسدي يفيض شذاً. ينتفض وفجأة يباغته بصحوته. أدفع أصابعه المرتعشة بعيداً كيلا تغوص في المسك والحرير. خفت وتراجعت، تذكرت الأنثى التي تطالبني أن لا أسلم نفسي، وهكذا فعلت. أسمعته كلاماً لم يسرّ لسماعه، أعتذر. هو كباقي الرجال الذين لا يتحكمون بأعصابهم في حضرة فتاة جميلة.

صار لقاؤنا متجدداً. تلح علي رغبة أن أدفعه إلى الجنون. أقف أمامه، ملابسي تشف عن جسد رائع. أفك أعلى زر في قميصي، تتسلل يده إلى البستان تروز الفواكه وتتحسسها، يغرد الكناريان في صدري. أندفع واحتضن وجهه، نبضي يرحل إلى دمه. الأشعار تلج فؤادي ومنه إلى باقي الجسد. نشوة الحب وجنون العشق يتملكاني. نلتقي في الضيعة، نهرول إلى الشاطئ، مواعيدنا في أي مكان بعيداً عن الناس. الطبيعة تبتسم والنوارس تحوم فوقنا، بينما الفراشات تتراقص، وأريج الأزهار البرية يفوح ويملأ المكان. كل ما حولنا يهبنا مزيداً من العشق والغزل. تنفتح الدروب الضيقة، كل مكان يجمعنا جميل ورائع. أخجل أن أضمه إلى صدري. أدفعه ليبادر، وعندما نتوحد في قبلة يصير المكان مقدساً. له طعم الخلود ونفح الطيب. يحتفي بنا ليطهر العالم من خطاياه.

أتصوره أمامي في كل الأمكنة، أسأل ذاتي القلقة، أسأله إن كان يذكر البحر الذي تصير مياهه شفافة ونقية، تهبنا شيئاً من رذاذها. أمواجه تغسل أقدامنا وتدغدغنا وتبارك الحب فينا. تسألني متى أكون في عز نشوتي؟ تعرف إجابتي، أتمايل غنجاً، يعزف جسدي أنغامه المترافقة مع بوحك وأسئلتك الغبية. تعلم أنني احبك، آتيك على جناح النسمة. تحضنني وأنا أسبح في خيالك. أرفع رأسي وأنت تصف استدارة جسدي ونداوته والعبق الذي يهف منه. تبدع كلماتك روح العشق. فإذا أنا تربة تبرعم في داخلها ورودك. يورق الحب. أباغتك بكل جميل، برهافة جسدي ورشاقته. أعلم أنك متعطش لضمه. أبتعد عنك، تشتاقني، يصهل الحب داخلك، فيجد سبيله إلى لسانك، فإذا فيض من الغزل تدهمني به. كلماتك تهبني حضوراً مميزاً. وعندما تعدد آلهات الحب، أحار أياهن أنا، وعندما تنطق اسم "أنانا" تنطلق حنجرتي ببوح تتلهف لسماعه. يصير صوتي أكثر نعومة. أصدق كل ما تقوله عن

خصبي وأنوثتي ورقتي. آه كم قلت: "النساء أنت، والعطر ابتسامتك" أتلوى فإذا جسدي عجينة تشكلها بأوصافك.

تنظر إلى عنقي، إلى عيني، إلى صفاء البحر فيهما. تمسك يدي. أحس بالرعشة تسري في عروقي، بالفرح يغني في حنجرتي، بالنوارس تشعل المدى حباً. تمرر كفك على أصابعي، على كتفي، على خصري. أحس بأنفاسك تحرق وجهي. أهرب. نغرق في الصمت وأنت تتحدث إلي وتغرق في عيني. ما الذي دهاك لتذهب إلى العاصمة. أن تأخذ ما جناه أهلك، وتضطرهم إلى بيع جزء من أراضيهم. ترتدي الثياب الأنيقة. تظهر وكأنك ابن دمشق من ألف عام. ذهبت لتتم دراستك. بقيت أنتظرك، أنتظر أخبارك التي تصلني باستمرار. أعرف موعد قدومك من زقزقة العصافير وفوح العطر وصفاء الشمس واعتدال الحرارة. أركض إليك. أضع يدي في يدك أحس بحرارة جسدك وحرارة الحب. لِمَ استعجلت في سحب يدك ولم تترك كفك تلامس كفي؟ نظرت إلي وجهك، رأيت مياهاً عكرة ووجهاً عابساً. لم تفدك الضحكة الصفراوية. بت شخصاً غريباً. دهمتني الهواجس وسألتك. إجابتك زرعت الشكوك والشوك. وجدت أنني أسأل شخصاً غريباً. حاولت أن أفسر ذلك بما يتناسب مع أشواقي. طارت من ذهني كل التفاسير الجميلة.

في لقاء آخر وجدتك غامضاً وحزيناً. لم تبين سبب ذلك. لم أحصل على إجابة مقنعة. كنت ورقة نصيب خسرت حتى ثمنها، لا شيء فيك يدفعني إليك. مجيئك بعد ذلك وعدم زيارتي أو رؤيتي أو سؤالك عني. أجج فيّ النيران، جعلني في حالة شك. أسأل لماذا؟ دفعتني إلى حافة الجنون. بت فتاة مختلة العواطف، غير قادرة على صوغ لغتي وأهوائي، وعندما توصلت إلى أن امرأة من المدينة قد تكون غزت حياتك. أجبت نيابة عنك: مستحيل!

المستحيل لم يصمد أمام الحقيقة. أيعقل أن تصطحب فتاة من العاصمة، ادعيت أنها زائرة. ليست أكثر من زميلة دراسة، صديقة. لكن من رآكما جاء ووشى بكل ما فعلتماه عند الشاطئ وأنتما ملتصقان بإحدى الشجيرات. شاهدوك وأنت تضمها إلى صدرك، وهي لا تبعد رأسها مثلي. بل تلتصق بك وتشدك إلى صدرها وتبادلك القبل. ثم تركض إلى البحر وأنت تلحق بها. رجال البلدة يتلمظون. كل واحد يصفها بطريقته الخاصة. يجمعون على أنها فتاة أنيقة ذات جسد باذخ. ملابسها الشفافة تزيده جمالاً وروعة. صدرها عار وساقاها المكتنزتان نهباً للأعين. ذكروا أوصافها بالكامل حتى الخال الذي على فخذها الأيسر وصفوه بدقة، إذ تقاطر إلى بيتك الرجال ليسلموا عليك ويتأملوا عن قرب عري ابنة المدينة.

أأدخل معها حلبة المنافسة والحسد؟ أعتقد أنني تقيأتك ولم تعد الحلم. أرثي لحالكما، فأنا أراك عارياً من ثيابك، من أخلاقك، من بلدتك ومثلك. ألف سؤال يدق جدار رأسي، ولا أستطيع إلا التساؤل: ما وراء مجيئها؟ فيضان من الحزن يحل في روحي؟ أهي مقدمة لخطوبتها؟ هذا ما فكرتَ به. اعتقدت أنك امتلكتها، لم يخطر ببالك أنها عصية على الامتلاك. لا تحلم أن تعيش بعيداً عن المدينة. لا تحلم بأمثالك. باعتك لدى أول صفقة عرضت عليها. إنها مخطوبة لتاجر يملك الملايين،

وأنت لا تملك حتى هواء ضيعتك. في آخر لقاء قالت بصراحة: إنك لست أكثر من صديق. لا وقت لديها لتهبك إياه.

اليوم بعد أن فضحت قصتكما، وبت قزماً في نظرها، مهما تطاولت فلن تصل شفتاك إلى شفتيها. أتخليت عن فلسفتك التي تقيم المرأة حسب سكنها؟ المرأة نصفان، ابنة المدينة تمثل النصف العلوي، أما ابنة الريف فهي للفراش والأولاد. هذا ما صرحت به لأختك. عدت إلي تصورتني جسداً يشبع رغباتك. أما حبي فقد دسته بقدميك. فاجأتني بجاهة. لم تسل نفسك لِمَ لا أحدثك؟ لِمَ لا أمد يدي وأصافحك؟ لِمَ لا أرمي عليك السلام وأنت تتردد على بيتنا؟! تستغرب لماذا لا أرحب بك مثل أيام زمان؟ ألف سؤال لا تجد له جواباً وأنت تحدق إلي. الجواب الذي اهتديت إليه أنني جسد رائع وعليك القبض عليه. تريد أن توقد الرماد، أن تضخ الدم في قلب مات. متأكد أنني لن أرفضك. الفلاحة لا تقول لا. سأغرد وأزقزق. سيفرح أهلي. أمي ستطلق زغرودتها كما فعلت قبل دقائق. انتابتني رعشة، صحوت. الطرفان يتفاوضان حول الخطوبة والمصاغ والمهر بما فيه المقدم والمؤخر، وموعد كتب العقد والتلبيسة ويوم العرس. أبي وأخي وأمي لم يمانعوا. لكن لا أحد منهم سيتزوجه. أنا الذي سأقول رأيي في رجل بات عارياً أمامي. سأدعه هكذا ولن أكون كساءه. الثياب الأنيقة غير قادرة أن تشعل الرماد. النار التي خلفته لن تشتعل ثانية، انطفأت كما قلبي. النسغ الذي زرعناه جف. التربة زادت ملوحتها. الدموع تهاطلت. الينابيع التي ترقد على شفتي غارت، والابتسامة التي تولدها مداعبتك غادرتني. لن أدعك تتسلى بي. كل ما فيّ جف عروقي ودموعي. أردت دفني وأردت ولادة جديدة أن أخرج من شرنقتك فراشة تعشق الحلم والحياة والنور والصدق. أخرجتك مطروداً من قلبي، يصعب علي أن أعيدك ثانية. لم تعد تعنين، لست أكثر من ماض. أنت من أراد أن يتسلق سلم المدينة. كسرت إحدى درجاته، وبات من الصعب عليك أن تكمل، عدت أدراجك. أما أنا فقد عرفت مقدار خطواتي صعدت السلم ولم أكسر أية درجة، ومن هناك رأيتك وأنت تحدق في أحذية النسوة.

حاولت أن تتقدم، رائحتك الكريهة تزكم أنفي، أبتعد، طلبت إلى أخي أن يبعدك، وكما فعلت أمي فعلت، أمسكت بخناقي. أشم رائحة البارود، روائح الكره والانتقام. ماذا أفعل؟! عليّ أن أصوغ لغتي، أن أخلص أهلي من ورطة وضعتهم فيها.

تعود مسربلاً بالخيبة، تلوذ بالصمت، بعد اليوم لن تروي أمطارك تربتي. لن تغرس بذورك في رحمي. الزنبقة ترفع رأسها والغبش يهرول مبتعداً طاماً في جعبته العتمة ومغرياً الشمس بالطلوع.

دفعت كل ما أملك من أساور وحلق ونقود، حتى لا تغرق الضيعة. حصلوا على كل ما خسروه وزيادة. انفض الجمع. الشيء الذي يدفعني إلى الانهيار ما تقوَّله ذاك الحبيب اللدود. أحدث عاصفة. بعض من سمع صدق أو لم يصدق لا أعلم. إلا أن أمي أجبرتني على الذهاب إلى المدينة. تساءلت بعد زيارتنا للطبيب، إن كنتُ قادرة على تنفيذ باقي الاقتراحات؟! من الصعب على السنبلة أن تواجه، عليها أن تحني رأسها للريح، والباقي لا يعلم به سواي.

❑❑❑

القاضي الهابط

قصة: يحيى خضور

انتشرت بين الناس سمعة القاضي الحصيف أو القاضي الرحيم والإنساني وحتى القاضي الفيلسوف الذي يؤلف بين المتخاصمين الذين عجزت القوانين والشرائع أن تؤلف بين قلوبهم وقد تناقلت الأخبار أوصافاً لمظهره الجليل وملبسه المتحفظ فلم يكن يظهر مرة مبتذِّلاً حتى في داره فقد كانت مسوحه السوداء المسترسلة تستر كل أعضائه فيما عدا عينيه، فما هو إلا أن يسمع وينظر ويتكلم، حتى أصابعه البيضاء العبلة لم يكن الناس ليعرفوا منظرها لولا إمساكه بالقلم ليسجل فتوى ويمضي قضاءً.

ولم يكن مخبره بأقل جلالاً من مظهره، فهو يفتتح أحاديثه فيما يذكرون بالمأثور أو الفتوى أو التشريع أو المعقول من القول والمنطق حيث كان قد جمع التقى إلى العلم والبلاغة والحصافة إلى النظر والمنطق، كما لم يُرَ يوماً متحذلقاً أو متكبراً، بل كان وجهه دوماً يرشح بالبهجة وكلماته تجوِّد التفاؤل والتسامح والدعوة إلى الوئام بين الناس. أما أمزوحاتُه فقد كانت مثار إعجاب الجمهور حتى أن أكثرهم لم يحفظ عنه أكثر من روحه الخفيفة وأمثولاته المثيرة للبهجة، الخالطة المزج بالجد مما يقع في روح العامة ولا يتنافى وكبرياء الخاصة.

وقد كان يَسْتعينُ بتلوين صوته عند رواية الأمثولة موافقاً بين طبقات الصوت والمعنى أو العاطفة التي يأتي عليها الحديث. كما كانت قسمات وجهه وتشكيلات شفتيه وحركات يديه وجسمه ورجليه، تواكب تلك المواقف مما كان يزيد تلك الأمثولات إيحاءً وقدرة على إيصالها إلى المشاهدين والمستمعين.

وكان كثيراً ما يختم إخراجه لأمزوحة من هذا النوع بقوله:

روي عن فلان من الثقات أنه صنع كذا وكذا.. حتى أضحك الجمهور إلى أن أخذ هذا القاضي عند بعضهم لقب "فرحان" القاضي.

ومن أشهر الروايات التي رووها عنه أنه أطفأ، بتمثيلاته، جريمة ثأر متوارثة بين عائلتين كبيرتين من عائلات البلد.

فقد جمع يوماً ما بين رجال العائلتين في مناسبة عيد، بعد أن اشتم بأنفه الطويل رائحة طبخ جريمة ثأر بينهما. فبعد أن استقبل الطرفين مرحباً متقبلاً لتهانيهم بالعيد. قام فيهم خطيباً ثم قال ممازحاً:

أريد من العائلة الأولى "هابيل"

فتقدم شاب في وضاءة يوسف وهزال المسيح.

ثم قال أريد من العائلة الثانية "قابيل"

تقدم رجل ذو عضلات مفتولة، تطفح قسماته بالعنجهية والضغينة.

أوقف الاثنين مقابل بعضهما وهتف:

يا قابيل اقتل هابيل

شخص الشاب إلى الرجل بعينين ذابلتين يتخامد فيهما التعنت ويرشح العتاب.

أشاح الرجل ببصره عن الشاب الهزيل، ولم تبدُ منه أية إشارة شريرة تجاهه.

قال القاضي:

–مالك يا قابيل، هذا هابيل أمامك، اقتله.

قال قابيل بصوت مجروح: عفواً أريد الطرف الآخر لأقتله.

قال القاضي: اشهدوا عليه يا ناس أنه يخالف الناموس الأزلي، هل سمعتم أن قابيل قتل قابيلاً آخر؟

رد المتفهمون من الطرفين: كلاً، بل القتيل هو هابيل منذ النشأة التي نعرف.

قال القاضي:"عفارم عليكم"، نطقتم بالحق، وكما قال المثل كلام الخلق أقلام الحق.

كل قتيل في هذه الدنيا، يا أبنائي، هو هابيل الطيّب المسالم؛ والقاتل دائماً هو قابيل، خجل البطل الذي كان متغطرساً والذي كان هو نفسه، فيما قيل، من رشحته العائلة لعملية ثأر جديدة، ثم لوى عنقه وانصرف.

وهكذا اشتغل الجميع من الطرفين بالقصة الكتابية ما بين قابيل وهابيل، وراجعوا أنفسهم، وركبتهم الحيرة وسيطرت على قراراتهم الشريرة، فيما بعد، ولجمتها لجماً تاماً لأن واحداً منهم لم يُرد أن يكون "قابيل اللحظة".

وبقي عندهم الجوع الروحي للتَّفسير مسيطراً فانصرفوا عن الثأر لحين فكّ لغز هابيل وقابيل، ابني آدم المغوارين اللذين ابتدأت بهما الحياة التي نعرف على وجه الأرض.

جاء المحامون وزعماء العشائر فأخذوا يهاجمون القاضي ويلصقون به التهمة بعد التهمة، ومن جملة الأخبار التي روّجوها عنه أنه مرة حكم لامرأة بالطلاق من زوجها بعد أن أثبت عليه

أنه هجرها ثلاث ليال متواليات في أسبوع زواجهما الأول، ثم إن القاضي تزوج من المرأة فيما بعد.

إلاّ أن الشعب لم يكن يقيم كبير وزن لمثل هذه الأخبار ما دام الزواج يقع ضمن حدود المسموح به من الزوجات داخل الشريعة.

وكان بعضهم يعلن متشفياً: ضيقُ عين وحسد من طرف المحامين وقضاة العشائر تجاه القاضي الناجح الذي حقن الدماء، فقطع أرزاقهم. هم الذين يعيشون على الأشلاء كالضواري والرّخم.

ومرةً روّجوا عنه أنه لم ينظر في شكوى امرأة أخرى لها وضع مشابه مع زوجها حيث استسمح الزوج من القاضي عن الشكوى بقوله:

-كنت سكراناً يا مولاي، أنسيت؟

وأن القاضي هجم بسرعة على الكلمة الأخيرة مطفئاً لها وكأنها جمرةٌ ألقيت في صدره:

-لاحظوا يا أبنائي، هذا من عقابيل السكر، لا تؤاخذوه واطلبوا له الهداية والغفران، أنا شخصياً أسامحه ثم إن القاضي ضحك له وعقَّب مواسياً:

-السكران يضره المقت وتحسن إليه البسمة، كما المريض تماماً، ثم قال للمرأة:

-هو حرّ بنفسه يا امرأة، كان الأجدر بك أن تنتظريه ليصحو ويستعيد قواه، شبقك هذا قد يسوقه إلى أن يفكر بضرة لك تراعي مزاجه "إن الرجال قوامون على النساء" ألا تخشين غضبه؟

اذهبي وكوني قنوعة... وَرَيْ غير منام.

تَغيير الزوج ليس مثل تغيير الكندرة في الدكان، إنه يحتويك رغم مقابحك "كتِّر خيرو".

ما زال نجم القاضي يرتفع اجتماعياً وقد رشّحه الجمهور لمرتبة مصلح اجتماعي وبعضهم قال: بل قاضي القضاة، وبعضهم سماه مفتي الأرض الهابط من السماء.

أما في القضايا الأخرى فيذكرون أنه لم يكن بأقل جدارة منه في قضايا الشرع.

وفيما يروون عنه أنه كان ماهراً جداً في التوفيق ما بين المتخاصمين، ورأب صدوع الجماعة والتقريب فيما بين المتنازعين مهما تباعدوا، بل ومهما توضحت أطراف القضية وانجلت عنها الشبهات وأصبحت تتطَّلب عقاب الجاني.

قال عنه خصومه بأن التقاضي لديه هو عملية إقناع فحسب، بصرف النظر عن الحق والباطل كحدين ليس بينهما تماس.

إلا أن الشعب كان يلهج بالثناء على القاضي الحصيف ولم يكن يقيم لانتقاد منتقديه وزناً؛ فالصلح كما كانوا يؤكدون، سيد الأحكام ومما كانوا يذكرون متندرين بما هو ممتع ومقنع من قضائه

فــي قضــايا الســرقة والســطو والتــي كانــت منتشــرة بــين الرعــاة فــي البــراري والبــوادي والقــرى – أنه يوماً التقى عنده متخاصمان في قضية سرقة حيث ادّعى أحدهما على خصمه بسرقة كبش غنم.

فقال له القاضي:

هل عندك شاهد؟

قال الرجل: نعم امرأتان رأتا الرجل وهو يجر الكبش من بين غنمي في عتمة الليل.

–وأين كانت المرأتان؟

قال الرجل: لا أعرف.

قال القاضي: الريبة في سلوك المرأتين المتلصصتين ليلاً تبطل شهادتهما بل وتدعو إلى الاشتباه بهما وطلبهما إلى المحكمة، ومع ذلك لو تساهلنا معك ومعهما فنحن نحتاج إلى أربع نسوة بحسب الشرع لأن المرأة، وعندما نحسن الظن بها أصلاً غير متثبّتة من أمورها ليلاً كالرجل، فهي أولاً تلحقها الأوهام والأخيلة الناتجة عن الخوف، وهذا طبع ثابت فيهن.

هل من يقول لا؟

ثم ربّما خرجت المرأة في نظافة أو ما أشبه فلا تتوثق ما ترى عند الجيران لأنها تكون مشغولة بسواه، وربما توهمت أشياء غير موجودة من الجن والعفاريت.

ألا تتحدث زوجتك عن العفاريت يا رجل؟

–قال الرجل وقد خفض رأسه حياءً: نعم بل تلهج بالعفاريت أكثر مما تلهج بي بل إن العفاريت تزاحمني فراشي لديها. ضج الجمهور بالضحك. أسكته القاضي بالضرب على المنصة وقال إما أربع نسوة وإما إثبات آخر. الإثبات. الإثبات بطرق أخرى أشد إقناعاً وأبعد عن الهوى والظن وارتكاب الخطأ.

وإلا، فإن لخصمك هذا أن يطلب شرفه منك لأنك تتهمه زوراً دون إثبات أو وقائع وبراهين.

قال الرجل وقد اتقدت عيناه ونصَّ [1] بعنقه:

–آه. يا مولانا، وجدتها، الإثبات، نعم موجود، لقد قصَّ قرنيْ كبشي حتى لا أعود أعرفه أو يعرفه الجيران كذلك لأنهم يعرفون أن كبشي غير مقصوص القرنين بل مرفوعهما كالرمحين، إنه مفخرة غنمي وقائدها وحارسها.

قال القاضي لخصمه:

–ما ردّك أنت؟ تبدو مسكيناً!..

[1] –نصَّ: أنهضها إلى أعلى متحفزاً.

قال الرجل: يا مولانا كبشي مقصوص القرنين لأن الكبش ذا القرنين قد يؤذي النعجة التي لا يلحق بها، وتجريده من سلاحه رحمة بأنثاه، والأنثى ضعيفة والشفقة من الصدقة.

قال القاضي مادَاً بصوته الرخيم:

–أرأيت إلى رحمة صاحبك، وعُتُّوك أنت، فما دفاعك؟

قال الرجل: يا مولانا، قرون كبشي تنفعه في محاربة الذئاب عندما تهاجم القطيع.

قال القاضي متبرماً:

–هل سمعتم في حياتكم بأن خروفاً قاوم ذئباً يا ناس؟

قال الجمهور: لا والله، لم نسمع بمثل هذا، لعل هذا الرجل أهبل.

عقب القاضي: لا، هذا خارج القضاء والمتقاضيان متساويان حتى يثبت الحق لأحدهما دون الآخر.

وجرياً في القضية حتى نهايتها، حيث يستبين الحق من الباطل والادعاء من سواه.

أمر القاضي المدعي بأن يذهب إلى قطيعه فيأتي منه بكبش من كباشه ليعاينه القاضي على الطبيعة ويرى إلى قرونه هل تستطيع أن تقتل ذئباً كما يدعي صاحبه؟ كما أمر اثنين من حراس المحكمة أن يصاحباه لتسهيل مهمته وليكونا شاهدين عدلين.

في الطريق قال له أحد الحراس: يا مجنون، الكبش الذي يقتل ذئباً يقتل طفلاً أو رجلاً، وكلام خصمك عن الأنثى لا يعني غير الأنثى من البشر. سُقط في يديْ الرجل وقال:

–فما قولكما؟

–قال الحارسان تتبرع لنا بخروف لكل واحد وننقذك من ورطتك.

–قبل الرجل كلا مهما وقال: فكيف؟

قال أحدهما:

–يريد خصمك أن يثبت أن كباشك تحمل في ضمائرها عدوانية، وفي قرونها جريمة هاجعة ضد الإنسان الذي كرمه الله بالعقل على كل المخلوقات، نحن نحمل إلى قاضينا كبشاً أقرع ونقول: هذا ما وجدناه يا مولانا، فتثبت أن كباشك مسالمة لنعاجها وللناس، ويكون هذا أحسن عذر عن الكبش ذي القرون الذي شكل لك اتهاماً.

وهكذا. وبإذن الله تنتهي قصتك بسلام، اتكل علينا ولا تخف، سيخزى خصمك في ادعائه بإذن الله ما دمت تفي بوعدك لنا.

صدع الرجل لأمر الحارسين اللذين استعجلا بإخلاء خروفين من قطيع الرجل، وما هي غير بعض الوقت حتى أحضر الرجال كبشاً أقرع بدون قرون إلى حضرة القاضي.

قال الرجل: هذه كباشي يا مولانا.

قال الرجل: خلّوا عن الكبش.

أفلت الرجال الكبش. رفع القاضي كفّه المجللة بكمّ أسود طويل في وجه الكبش ليعاين قرونه من خلال أصابعه كما يفعل الرسامون عند قياس الموجودات والشاخصات. وكان الكبش لا يتحمَّل المزاح فهجم على القاضي.

انقلبت الطاولة بالقاضي وتدفق الجمهور من قاعة المحكمة لينقذ القاضي من الكبش.

انهالت الشتائم على صاحب الكبش وعلى الكبش اللعين الذي ذهب بمهابة القاضي وقَلبَهُ أرضاً حتى تمرغ وجهه في القاع وكاد، لولا لطف الله، أن يفتح حفرة متوهجة في رأسه.

بعد أن عاد القاضي فاستوى على كرسيه أجهش المدعي بالبكاء.

قال القاضي وهو يهز رأسه استنكاراً وتتقلب مقلتاه وعيداً.

–بما أنك تعرف أن كبشك سيء الطوية إلى هذا الحد فلم لم تنبهني؟

ولعلك نزعت قرنيه في الطريق حتى لا تثبت عليك تهمة إيواء المجرمين المؤذين والمسلحين. أصبحت جريمتك مركبة.

وبدون تأخير حكم القاضي على الكبش بالذبح حكماً وجاهياً قطعياً لثبوت جريرته وبتوزيع لحمه على الحضور؛ كما أمر بتوقيف الرجل.

صرخ الجمهور:

تعيش العدالة، يعيش القاضي الحصيف. وسمعت أصوات خافته طويلة تلح: اعدلوا في وزن الحصص!..

ولما كان القاضي قد دُمغ بالرحمة من يومه بين الناس فلم يكن يريد أن تبوخ هذه الدمغة عن سيمائه يوماً وتحت أي ظرف ولو للحظات، ولهذا فقد وقف واستدعى صاحب الكبش وقال: فكّوا وثاقه، وأعلن مبتسماً:

المسامح كريم:

والقاضي يسامحك رغم أنك عرّضت حياة العدالة والرحمة للخطر.

لكن: "سبحان من فدى إسماعيل بالكبش".

هلل الجمهور وهتف:

الله أكبر، الله أكبر، فقد ظهر الحق وزهق الباطل.

بل سبحان من فدى قاضينا بكبش أيضاً.

انحنى الرجل على يد القاضي يقبلها ممتناً من رحمة القاضي وقضائه النظيف. قال أحدهم للموقوف الذي أفرج عنه القاضي:

"الرحمة أعلى مرتبة من العدل، فلا تنسَ ذلك يا رجل....".

شهق الرجل شهقةً دامعةً، أنا ممنون من جناب القاضي.

خاطب القاضي الجمهور الذي التمَّ على نبأ مهاجمة الكبش له:

–أنا مثلاً، كل كباشي مقصوصة القرون. وكم رابني أن يدعي صاحبكم كباشي.

صرخ الجمهور: أعوذ بالله يا مولانا هذا كفر. أو ما يشبهه.

وما كان من أحد المتحمسين إلا أن لطم الرجل المدعي لطمة أدمتْ أنفه الأقنى.

منظره ذاك –على أذَيته –أثار الهزء عند الجمهور الذي أخذت حناجره تخرخر بالضحك المتواصل كما لو كان خارجاً من مشاهدة فيلم سينمائي هازل جداً!.

❑❑❑

كلب الحجة مستورة

قصة: محمد بسام سرميني

إذا كانت الكلاب تشتهر بالوفاء، فإنني أخمّن أن المثل الشعبي: "أوفى من كلب" قد قيل في كلب الحجة مستورة، فلا يذكر أحد في القرية أنه رأى الحجة دون كلبها، أو أنه رأى الكلب ولم ير الحجة. لقد كان الكلب ظلّ الحجة الذي لا يفارقها، لا نهاراً، ولا ليلاً.

لا يعرف أحد في القرية كلها من أين للحجة مستورة، ابنة الستين عاماً، هذا الكلب الغاطس في السّواد من قمة رأسه، حتى قمّة قدميه، ولعل هذا ما كان يزيده تميزاً، ويزرع في قلب كل من يراه التوجّس والخوف.

هادئاً جداً، ووديعاً كحَمَلٍ، يبدو لك كلب الحجة مستورة، وأنت تمرّ بقربه، ولكن ما إن تقطع بضع خطوات حتى يشبَّ خلف ظهرك مثل نَمِرٍ كاسرٍ، ويشلَّ حركتك من دون أن تدري!!

"عيوش ابنة الحج حسين "أجهضت في الحال، ووصل دمها إلى ركبتيها لما باغتها كلب الحجة مستورة، وألقى بقائمتيه عند كتفيها، زارعاً فمه خلف رأسها.

يومها قامت قرية "أم الهيمان" على رجلٍ واحدةٍ تطالب برأس كلب الحجة مستورة، واضطرت الحجة إلى دفع ديةٍ كبيرةٍ، وصلت إلى عشرة آلاف ليرة، ثمن دم الجنين القتيل، وذكّرت أهلَ القرية بمناقب كلبها في حراسة القرية والدفاع عن ممتلكاتها وحقوقها!!

سألت أمي ذات مساء عن كلب الحجة مستورة؛ أقصد عن أصله وفصله، ومتى امتلكت الحجّة هذا الكلب، ابتسمت أمي وغمزت بطرف عينها، وقالت: مالك وهذه الأسئلة يا ولد؟ قلت: أريد أن أعرف سرّ العلاقة الحميمة بين الحجة وكلبها، أجابت أمي:

لا أحد يا بني يعرف حقيقة هذا الكلب، فقد حكت لي خالتي "فطّوم" أن الحجة مستورة كانت "مخاوية"، يعني على علاقة بالجان، أعوذ بالله، وأعتقد أنها لا تزال كذلك حتى الآن، وكلبها هذا يا بني ليس كلباً مثل باقي الكلاب، وسواده الدامس خير دليل على ذلك!!

ورداً على سؤالٍ كهذا لم يستطع أبي إنكار تلك الرواية، وأضاف أن بعضهم يزعم أن الحجة مستورة حظيت بهذا الكلب أيام الاحتلال الفرنسي للبلاد، وعلى هذا فلا يستبعد أن تكون للكلب أصول غربية؛ ففي غارةٍ شنّتها فصيلةٌ من القوات الفرنسية، ترافقها جماعة من الدرك، على بيوت القرية لملاحقة الثوار والمتمردين، هُزمت قوات الاحتلال أمام صمود الثوار، وخلّفت وراءها العديد من القتلى والجرحى، وكان من بين هؤلاء الجرحى كلب أسود كقطعة الليل، التقطته الحجة مستورة، وبذلت في سبيل تمريضه جهوداً لا يعلمها إلا الله، وعاش الكلب، وقد أكّدت الحجة مستورة أكثر من مرة، وعلى الملأ، أنها خرجت من الدنيا كلها بهذا الكلب الذي كان لها بمنزلة الابن الذي لم تلده، وتضيف بكل الجرأة: لقد حرمني الله نعمة الأولاد وجاد عليّ بهذا الكلب!!

الأرملة "أم خالد" كانت تنظر بازدراء للحجة مستورة وكلبها، وتؤكد:

يا ضيعان اسم مستورة فيها!! هذه المرأة كان يجب أن تسمّى الحجة: مفضوحة، ثم من الذي سمّاها حجة؟! تحجّ فيها الأمم إن شاء الله، حجة وتقبل أن ينام كلبها معها في فراشها؟! أعوذ بالله!! النسوان تحكي عليها طالع نازل..

والأبشع من هذا كله أنها تتحمم مع كلبها، يا ساتر!! كيف تقبل على نفسها أن تكون مع كلبها، ربّ كما خلقتني؟! هذه امرأة شاذّة، أنا لا أضعها في رقبتي، لكنّ النساء يتكلمن عليها هكذا، ويؤكدن أن هذا الكلب ليس للحجة بمنزلة الابن فقط، ولكن بمنزلة.. الله أعلم! لقد ترمّلت الحجة مفضوحة في عزّ صباها، قتل زوجها في المواجهات مع الفرنسيين، لقد كان رحمه الله رجلاً ولا كل الرجال، ثم ترفع يديها داعيةً: ليتها كانت مكانه، حتى ترتاح القرية من هذه الكلبة!!

كان ما سمعته غيضاً من فيض، مما يقال سراً عن الحجة وكلبها.

تركت كل مشاغلي واستعدادي للانتساب للجامعة، ورأيتني أنشغل بهذين المخلوقين العجيبين!!

لماذا الإصرار على هذا الكلب بالذات، أليس بمقدور الحجة استبداله بكلب آخر بعد أن فاحت رائحتها فعلاً؟ قلت لنفسي عشرةُ عُمر بين الحجة وكلبها، وليس من السهل التفريط به، وتذكرت استبسال كلب الحجة مستورة يوم نشبت المعركة بيننا، وبين قرية "تل الشوك" يومها أبلى الكلب بلاء حسناً، وكان يهاجم رجال تل الشوك، فيهربون من أمامه مثل النساء، ثم أضفت بيني وبين نفسي إن هذا الكلب فعلاً هو كلب غير عادي، بدليل أن الكلاب تعيش عشر سنوات أو أقل أو أكثر، أما كلب مستورة فهو كلب من نوع آخر، الكثيرون يزعمون أن عمره يقارب عمر الحجة مستورة!!

عندما وصلت إلى هذه النتيجة سرى كثير من التوجّس في نفسي، وعرفت لماذا يحجم أي مخلوق في القرية على الإقدام على قتل ذلك الكلب، الذي ما إن تراه حتى يداهمك اعتقاد أن الأرض قد انشقّت عن عفريت أسود، ووضعتك أمامه وجهاً لوجه!! قرأت في سرّي: "قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق".

قررت أن أنسى الحجة مستورة وكلبها إلى الأبد، قلت لروحي:

"يا داخل بين الحجة وكلبها ما يصيبك غير.." ولم يركب معي المثل أكثر من ذلك؟!

نسيت قصة الكلب، أقسم أني نسيتها، وأخذت ألتفت للإعداد لدخول الجامعة؛ سأكون أول شاب في قرية "أم الهيمان" يدخل قسم اللغة الفرنسية، وخطرت لي فكرة طريفة، قلت لنفسي: ما دامت لكلب الحجة مستورة أصوله الفرنسية، فقد تستطيع أن تحلّ ذلك اللُّغز الذي ينهش رأسك باستمرار، وتصل إلى لغة مشتركة بينك وبين ذلك الكلب ابن الكلب!!

ضحكت لتلك الفكرة، ونحن نركب "ميكرو باص" القرية متوجهين إلى المدينة حيث وعدني أبي –حفظه الله –بشراء طقم فاخر لي إن أنا أخذت الثانوية وقبلت في الجامعة. كانت أمنيتي أن يكون الطقم أسود، تزينه ربطة عنق خمرّية؛ تماماً كما يلبس عرسان المدينة ليلة دخلتهم.

يجب أن أحوز "سهام" صبية القرية السمراء، ذات العينين الواسعتين.

تحيّنت الفرصة إلى أن واتتني، فرصة من ذهب؛ فسهام تساعد الحجة مستورة في تنقية العدس، وأمامهما لا أقل عن ساعتي عمل، على الفور استنفرت بدلتي السوداء الجديدة، وربطة العنق، ومعهما كل خبرات الشباب في عالم الزينة والأناقة.

سفحت قنينة من العطر فوق وجهي، حملت الحقيبة الديبلوماسية وخرجت لملاقاة قدري الجميل؛ لن يسبقني أحد من شباب القرية إلى قلب سهام، يجب أن أقطفه مثل تفاحة الجنة المشتهاة، وليأتِ بعد ذلك الطوفان!!

كانت الشمس تميل إلى الغروب، وتجود على القرية بذهب لا أحلى ولا أشهى.

على استحياء مررت بجوارهما، أقصد، بجوارهم، حيث يتمدد مسترخياً، كلب الحجة مستورة.

وشهادة لله، وكلمة حق أسجّلها، أن هذا المخلوق لم يتعرض لي بأية أذية، لا من قريب ولا من بعيد، إنه كلب فاهم ومحترم، ويقدر الناس الموهوبين أمثالي، وكل ما يقال عنه وعن الحجة مستورة، من باب الحسد والافتراء والعياذ بالله.

مررت بجوارهم، ألقيت تحيتي الخجول، والدم يكاد ينفر من وجنتيّ:

–مساء الخير عمتي الحجة، مساء الخير آنسة سهام، وأوشكت أن ألقي عليه هو الآخر تحية المساء، لكنه بدا مسترخياً متثائباً، وخشيت أن أقطع عليه غفوته الهانئة فآثرت الصمت.

الحجة مستورة، قدّس سرّها، ردّت التحية بأحسن منها:

مساء الأنوار أستاذ "أسعد"، وأضافت، وهي تغمز بطرف عينها، وعقبال ما أفرح بعرسك يا حق؛ لقد كشفت هذه العجوز الستينية أمري، وفضحت سرّي، أما سهام فلم تردّ، واكتفت بأن منحتني ابتسامة، أموت ولا أنساها! هتفت في سرّي: طلع حق البدلة يا أسعد، وخطتك آتت أكلها ضعفين.

انقطعت عن عالم الدنيا تماماً، ورأيتني أسرح مع قطيع أفكاري.

لا فضّ فوكِ يا حجة مستورة، لقد اختصرت عليّ الكون كله بعبارتك تلك، آه كم أنا مدين لك يا حجة!!

أحسست بأني أخذت أطير من الفرح: أسعد.. سهام.. مستورة.. عريس.. أخذت أراقص الهواء والدنيا كلها، وفجأة دوّى صراخ كالرعد خلفي، صراخ اعتقدت أن القرية كلها اهتزت له، التفت دون أن أدري فشبَ في وجهي كلب الحجة، وانقضّ عليّ يمزقني بأنيابه، حاولت الإفلات منه، هربت... تعثرت بعد خطوات، وصار كلب الحجة فوقي من جديد... انقضّ عليّ بكل شراسة وحقد.

صرخت سهام: دخيلك يا حجة الكلب سيقتل أسعد، صرخت الحجة مستورة في كلبها: "هَاو.. هَاو"!! وعلى الفور تنحّى الكلب عني، وخلّى سبيلي!!

أنهضتني الحجة مستورة، لا سترها الله، تمسح دمي، وتنفض التراب عن وجهي وبدلتي، وسهام تساعدها.. وتبكي بصمت، بدوت أمامهما خارجاً من معركة من طرف واحد، معركةٍ يُهزم فيها الخصم بالضربة القاضية هزيمةً لا أقسى ولا أمرّ!

اعتذرت الحجة مستورة، لا سترها.. اعتذرت بكل اللغات، ووعدت بأنها ستعاقب كلبها عقاباً، لم يعرفه حيوان فوق هذه البسيطة، وأكدت بأنها ستعوّضني عن بدلتي بأفضل منها مئة مرة، وقالت وقالت... ونسيت أن هناك أموراً لا تعوّض، أموراً من المستحيل على الحجة أن تدركها، أو تستطيع لها تعويضاً!!

***

قرية "أم الهيمان" كانت قد عقدت اجتماعات عدة طارئة وعاجلة، برئاسة مختار الضيعة، وعضوية وجهائها وكبرائها، وذلك لوضع الاستراتيجية المناسبة للردّ على الكلب واعتداءاته الآثمة، وكذلك للتصدي للحجة مستورة، التي لا تفتأ تدعم كلبها بكل الطرق والسبل، وتلتمس له الأعذار؛ تارة بحجة الدفاع عن النفس، وتارة بحجة الأرض والأمن، وكانت القرية قد استنكرت، بشبابها وشيبها الاعتداءات الغادرة التي يشنّها كلب الحجة مستورة على سكان القرية الآمنين يروّع أطفالها ونساءها، ويغدر برجالها وخيرة أبنائها،.. وتبارى الشعراء ينظمون القصائد والأشعار في فضح الحجة مستورة وكلبها، وانضمّ إليهم خطيب المسجد يندد ويستنكر، ويدعو الله أن يفرّج كربة أهل القرية، وينصرهم على من عاداهم، إنه سميع مجيب.

***

أربع سنوات مرت على حادثة الاعتداء الآثمة التي تعرضت لها من قبل كلب الحجة مستورة، درست خلالها، وتخرجت بتفوق، مقدماً لقريتي أول إجازة جامعية في الأدب الفرنسي.

قررت أسرتي أن أفراحها بتخرجي من الجامعة، يجب أن يجيء متزامناً مع الفرحة الكبرى بزفافي من كريمة الحسب والنسب؛ "سهام ابنة الحاج صطّوف الجدعان"، ولم يلقَ مثل هذا الاقتراح مني أي اعتراض يذكر!!

***

قرية "أم الهيمان" برجالها ونسائها، بأشجارها وأحجارها، وقفت على رجلٍ واحدة، وهي تتابع ذلك العرس المميّز في تاريخ القرية، وكان مختار القرية، ووالدي ووالد العروس يتقدمون المباركين والمهنئين، وإلى جوارهم الحجة مستورة وكلبها، يرقّص رأسه، ويحرك ذيله ذات اليمين وذات الشمال، كلما تماوجت أنغام "الزرنا"، وقرع صوت الطبل، وزغردت الصبايا والنساء.

كانت الحجة مستورة أكثر الناس سروراً وحبوراً، نقّطتنا بآلاف الليرات، رشّتها فوق رأسي ورأس عروسي، تبادل الرجال نظرات الدهشة والبلاهة؛ والحجة ترمي فلوسها في كل الاتجاهات، ولا تكلّف نفسها عناء استرداد أية قطعة منها، مهما عزّت قيمتها.

كلب الحجة مستورة كان أكثر من صاحبته غبطة وسعادة، حتى إنه صار يرفع قائمتيه وينزلهما، ثم يدور حول نفسه، ويقفز وينطّ في ساحة العرس، بدا واضحاً للجميع أن الكلب يرقص، لا كما يرقص الآدميون وحسب، بل كان يفوقهم في بعض الحركات والمهارات، وصار الجميع يتهامسون، ويستعيذون بالله من الشيطان الرجيم. فرحتي بعروسي وليلة عمري شغلتني عن الحجة وكلبها

***

أهل القرية ظنوا أن الأستاذ "أسعد الياسين" نسي ثأره القديم عند كلب الحجة مستورة، ونسوا أنني فلاح قبل أن أكون مديراً لإعدادية القرية، ويبدو أنهم نسوا أن الفلاح لا ينسى ثأره ولو بعد أربعين عاماً!!

سهام حامل، وفي شهرها الخامس، وفرحتي بها وحملها لا أبيعه بمال الدنيا كلها.

تساءلت في سري ماذا لو هاجمها كلب الحجة مستورة؟! واستحضرت ذاكرتي على الفور صورة "عيوش زوجة الحج حسين "يوم هاجمها الكلب، وأجهضت وما استطاعت بعدها أن تحمل أبداً.

كززت على أسناني: "والله كنت أشرب من دمك ودم الحجة.. مفضوحة"!

وبعد تفكير مضنٍ وطويل اهتديت إلى أن: الهجوم خير وسيلة للدفاع.

***

ليالٍ بحالها وأنا أخطط وأفكر، ليال بطولها وأنا أساهر القمر والنجوم أجمع وأطرح، أقرّب وأبعد، وكأنني مقبل على معركة العمر؛ معركة وجود أو لا وجود!!

استنفرت كل ثقافاتي وقراءاتي النفسية والبوليسية وشقاوة أيام زمان، خطر في بالي أن أقذفه بطلقة مميتة بين عينيه، وأحرق قلب الحجة عليه للأبد، وأخلص القرية من حالة الفزع واليأس المسيطرة عليهم.

تهيأ لي أن أدسّ له السمّ في العسل، في البصل، في الماء، في الحليب... حلمت به ممزق الجسد تحت عجلات "التراكتور"، والحجة تلملم دمه ولحمه وعظمه وتولول، وتردد براري القرية صدى ولاويلها!!

استبعدت ذلك كله، وقررت أن أحاربه بنفس سلاحه، قلت لروحي: لا يفلّ الحديد إلا الحديد!!

استبعدت فكرة قتله نهائياً، قلت لنفسي كلب الحجة مستورة يجب أن يكون عبرة لكل من تسوّل له نفسه العبث بأمن الناس، والغدر بهم، إنه كلب جبان، يطعن خصمه دائماً من الخلف، ومواجهته تحتاج فقط لحظة شجاعة حقيقية، شجاعة مع النفس أولاً، ومع الخصم ثانياً.

نزلت المدينة واشتريت أفتك أنواع المفرقعات، كرة صغيرة بحجم كرة "البينج بونج"، كرة صغيرة لكنها محشوّة "بلاوي زرقاً"؛ البائع أكّد لي أنها تعادل في قوتها القنبلة الصوتية، قلت لنفسي: "عزّ الطلب".

وفوق ذلك فالقنبلة، الرّمانة، الفتّاشة، لا أعرف ماذا أسميها، تشتغل بالتوقيت، ولها ميزة التحكم عن بعد، شكرت من أعماق قلبي سَدَنة التكنولوجيا والاختراعات.

دفعت من أجلها ثمناً لا يُستهان به، حملتها بيدين مرتعشتين خوفاً من أن تنفجر في وجهي، وينقلب السحر على الساحر!!

***

انفردت بكلب الحجة مستورة، فرصة من ذهب، شمس آب تصبّ لهيبها على القرية صبّاً، الدروب والطرق مقفرة، الحجة مستورة تأخذ قيلولتها في بيتها، والكلب ما عاد يطيق مع الحرّ صبراً، ففرّ إلى ظل شجرة تين هي الأسخى ظلالاً في القرية كلها، ولم يدرِ صاحبي أنه كان كالمستجير من الرمضاء بالنار!

اقتربت من الكلب، صحا على هسيس خطاي المرتبكة، ابتسمت في وجهه، مددت له يدي بفروجة مشوية كاملة، ألقمته اللحم والعظم والهبر الأبيض بيدي، أكل حتى الثمالة، وأنا أدعو في سرّي: "مطرح ما يسري.. يهري"، مدّ لسانه الطويل مثل الكلب، عرفت أنه ظامئ، الفروجة المشوية ولهيب الشمس، فتكت بأحشاء ابن الكلب، قلت حسناً يا صديقي، ومددت له يدي بطاسة ماء باردة كالزلال، شرب الكلب حتى ارتوى، نظر في وجهي نظرة ملؤها الوداد والحنان، ولسان حاله يشكرني بألف لغة ولغة، قرأت ذلك جلياً في تراقص ذيله ذات اليمين والشمال، ثم مددت يدي إلى الرمانة الصغيرة، أخرجتها من عُبّي، علقتها في عنقه، بجوار الجرس النحاسي الذي ركّبته له الحجة مستورة في الآونة الأخيرة لينتبه إليه الناس، ويتفادوا غدره حسب زعمها.

علّقت الرمانة في رقبة الكلب، وكنت بين الفينة والأخرى ابتسم له شاكراً، كمن يقلد وساماً رفيعاً!!

ابتسم في وجهي. قلت له: "تستاهل أكثر من هذا يا بن الكلب"!

نهضت مودعاً.. شاكراً.. مباركاً.. وكنت قد ضبطت توقيت الرمانة: مئةً وعشرين ثانيةً بالتمام والكمال، أما هو فسرعان ما عاد إلى قيلولته هانئاً ناعم البال.

مضيت بخفة واختبأت بحيث لا يراني أي مخلوق على وجه القرية، ولم أكد أستقرّ في موضعي حتى دوّى في سماء القرية انفجارٌ هائلٌ، فشبّ كل من فيها، وخرج مفزوعاً، وكان أولهم الحجة مستورة.

ورأيت بأم عينيّ الكلب يجري كالبرق، ويسقط ويمرّغ رأسه في التراب، ويعلو ويهبط، ثم ينطلق كسهم صوب البرية، تبعه الرجال والنساء، تبعه كل من في القرية إلا أنا والحجة مستورة، التي شلّ المشهد جسدها، فسقطت تبكي وتولول.

***

يقول الراوي يا سادة يا كرام: إن كلب الحجة مستورة غاب من أعين أهل القرية، وكأنه فصّ ملح وذاب.. ابتلعته البرية.. غاب في تلافيفها وشعابها وهو يعوي بالمقلوب، عواء تتقطع له أوتار القلوب!!

ويضيف الراوي: إن الكلب عاد إلى القرية بعد حوالي شهر، معفّر الجسد، هزيلاً، شاحباً، وكأنه خارج لتوه من القبر، وكان أول ما قصد بيت الحجة مستورة فأنكرته، وأغلقت دونه الأبواب مؤكدةً أن بيتها لا يتسع لكلب جربان!!

صار أهل القرية يعطفون عليه، ويقدمون له ماتيسر لهم من العظم والخبز اليابس، وكان الأولاد الصغار يدقّون له بالتنك، ويرشقونه بالحجارة، فيهرب من أمامهم، وكان كلما سمع صوت رصاص، أو دوّى في السماء قصف أو رعد، يطلق ساقيه للريح باتجاه البرية، فلا يعثر له على أثر إلا بعد حين.

ولا يختم الراوي حكايته يا سادة يا كرام، ويؤكد أن حادثة الاعتداء على كلب الحجة قيدت ضدّ مجهول.

أما الأهم في الحكاية، والذي لم يقله الراوي يا سادة يا كرام، إن الحجة مستورة أعلنت عن جائزةٍ ماليةٍ مغريةٍ جداً، لمن يقدّم لها كلباً، لا يفرّ أبداً مهما لعلع الرصاص، أو قصف البرق أو الرعد، ويُفضّل أن يكون أبيض كالثلج، فالحجة قد جرّبت حظّها مع السود، وترى أن تجربه الآن مع البيض، كلباً واحداً فقط، يؤنس وحشتها، وتمضي معه ما تبقى من عمرها!!

❑❑❑

عيد الحب

قصة: هدى يونان

في عيد الحب تصغي إلى قلبها فلا تسمع له وجيباً، وتدعو دقاته فلا تحس لها بصدى.

هل انتهى هذا العيد من تقويمها السنوي؟ تلاشى من سطور أيامها وانطفأ، كما انطفأت ماستها الفريدة الغالية، تلك التي أورثتها عينيها العسليتين النديتين، اللتين تغتسلان دوماً بدموع غضّة ؟!

كانت كلّما تأملت عينيها بادرتها متوسلة :" بالله عليك يابنيّتي، لا تؤذي عينيك الجميلتين " وتستغرب منها هذا الطلب." أهكذا تبدو لك عينيّ مخضلّتين، دون دموع؟"

تمنّت لوكان ردّها يوماً " إنني لا أبكي فعلاً يا أمي، ولكن، ألا ترين بأن هذا ما يجب عليّ أن أفعله ؟! لكنّها لم تفه بهذا الردّ أبداً.

تشعر اليوم بالندم، تودّ لو صارحتها، لو اعترفت لها بما تحسّه من ألم، وهي تطوي عيداً إثر آخر، دون رفيق.

لقد رحلت عنها خالية البال،من سبب دموعها، أو هكذا خيّل إليها، إلى أن فاجأتها الجارة بعد رحيلها بقولها:"كانت تتألم من أجلك، ولم يكن همّها في الحياة سوى أن تلقاك في بيت لك مع زوج يرعى شؤونك"

هل أفسحت هموم الشيخوخة وأمراضها مكاناً لهموم الابنة ؟ وكانت تعتقد بأنها وحدها ، تجتّر أحزاناً تزداد سنة بعد أخرى، فيما المسافة تطول، تُبعد ما بينها وبين أوائل الصبا والأحلام الربيعية.

ولم تكن المكاشفة سهلة بينها وبين الأم العجوز، وقد تبادلتا الأدوار منذ سنوات، لقد صارت الأم، الطفلة الأجدر بالعناية.

وفي المرّات القليلة الخاطفة التي تسمح بأن تطفو فوق السطح قوة ما غامضة في سلوك العجوز وأقوالها، خاصة أثناء وجود بعض الضيوف، حيث يجلجل صوتها صافياً عالياً، تروي قصصاً وأحداثاً قديمة، تصحح السنوات والتواريخ، وتقارن بين وقائع الولادات لأبناء الأسرة والجيران، ووقائع الوفيات، وتعطي رأيها الواثق في ما سيكون، وفي ما كان.

حينها، تشعر الفتاة، للحظات نادرة، بأنها تعود طفلة صغيرة، إلى جوار أم قوية، حينها، تكاد بعد أن يغادر الضيوف، أن تدنو منها، أن تخبئ رأسها في حضنها الدافئ ، وتشكو لها خيبتها في الحياة.

لكنّها لا تفعل، تمّر اللحظات النادرة بسرعة نيزك يحترق، وسرعان ما ترتدّ العجوز، بعد خروج الضيوف، طفلة، تشكو من وجع المفاصل والأعضاء، وتطلب من ابنتها الطعام والدواء.

هل تأخّرت عن الموعد المعتاد للزواج، كأنها الزهرة، وقد ظلّت مغلقة الأكمام، وكاد الربيع أن ينتهي، حينما تنظر فيما حولها، معظم لداتها قد تزوجن، وأنجبن البنين والبنات. وقليلات مثلها، ما زلن بانتظار القادم المتأخر، وقد جعلهن الزمن المتهاطل دون رفيق، يخففن من الشروط الأولى:"المال.. الجمال.. الشباب" وُضعت في الميزان، بشهية المقبل على غوطة غنّاء، ثم، وكما يفعل، أي مساوم رديء، يتم اختصار جزء منها، سنة بعد أخرى، وسنة بعد أخرى.... كما يتسلل الماء. يؤذن بإغلاق بوابة الحديقة.

يا لله، يا سنوات الصبا، والتدحرج اللاهي، في انقسام الحياة الحلوة، يمتد السهل الرحب الأخضر، إلى المدى اللا محدود، سنوات اللهو والمرح، والثياب القشيبة الملوّنة، والرحلات السعيدة المفرحة، والنقود الجديدة الطازجة في بداية كل شهر، وعيد الحب الجميل، والشروط الصعبة أمام كل متقدم جديد، شروط، لاهية، عابثة.

وكانت حين ترنو إلى المرآة، بعد أن تضع اللمسات الأخيرة على وجهها وترسم خطوط الكحل بإتقان حول عينها العسليتين ، وبعد أن تسبل خصلات شعرها المدللة، حول وجنتيها وعنقها، تتبادل النظرات مع الفتاة الجميلة في المرآة ويفتر ثغرها عن ابتسامة فخورة عريضة، فهي تبصر أجمل فتاة في الكون، تدور حول نفسها، تطمئن إلى هيئتها من كافة الزوايا، فصرعى جمالها سيكونون اليوم بالعشرات، تعلّق حقيبتها الأنيقة على كتفها وتغادر الغرفة إلى الصالة، حيث تجلس الأم، تحتسي الشاي، ترفض بهزّة رأس لعوب وفجأة، تحدّق بها الأم في تمعّن وتقول بعطف :" لا تبكي يا بنّيتي، حرام أن تؤذي عينيك الجميلتين"، تجفل، تتوقف بغتة، ترنو باستغراب إلى أمها، ترتبك، تسوّي بأصابع مرتجفة رموش عينيها، ثم تلمّ شتات نفسها المبعثرة، وتهرع خارجة وهي تتصنّع المرح:" باي، باي، يا أمي".

تخرج من الدار، متوجهة إلى حيث تجتمع مع من تبقى من صديقات دون زواج، يحتفلن بعيد الحب في منزل إحداهن، تخطو بحذر فوق الدرج المؤدي إلى الشارع، تحاذر أن تبلل حذاءها، تشعر بأنها أضعف فتاة على وجه الأرض، وأن هذه الجارة الأربعينية، أم الأولاد الأشقياء، التي تغسل الدرج، ولا تزال مرتدية قميص النوم الحائل اللون، هي أجمل منها بعشرات المرات.

كم عيداً للحب مرّ عليها، وهي تحتفل به مع رفيقاتها، بانتظار عيدها الخاص والخيبة تكدّست دموعاً شفيفة تغسل عينيها باستمرار وبعد رحيل الأم، لن تلقى من يمعن النظر في عينيها بعطف وحنو، ويبادلها بلهفة" لا تبكي يا بنيتي، حرام أن تؤذي عينيك الجميلتين".

صباح عيد الحب، يرن الهاتف ملمحاً، لن تذهب للمشاركة في الاحتفال، ما تزال ترتدي ثياب الحداد،" زينة" تلحّ، فالأسود هو المفضل للفتيات في عيد هذا العام. و"زينة" ستحتفل أيضاً بخطوبتها على مغترب ثري، وتلحّ على حضورها هي بالذات، أن ترتدي أفضل ما لديها، أن تظهر بأفضل توهّج، فشريط الحفل سيُرسل إلى بلد الاغتراب، ولعل....

متثاقلةً، تهمّ إلى الخزانة، تفتح بابها، يئنّ من وطأة الزمن، باستغراب، تتأمّل الثياب الملوّنة المنسية، تفوح رائحة الإهمال، هل كانت ثيابها حقاً؟ بحزن، تبعثر نظراتها، لم تفلح هذه الثياب، بالرغم من ألوانها وزهورها، في اقتناص رفيق درب.

ترنو إلى المرآة، مجفلة، تتأمّل الفتاة الأخرى التي تحوّلت إليها، تتأمّل عينيها الذابلتين، كانتا مخضلتين حقاً، بالدموع.

رمت الثياب الملونة خارج الخزانة، في عاصفة فجائية، حارقة، التقطت أناملها المضطربة، آخر ثوب أسود ابتاعته مؤخراً.

للفرح، للحزن، من خصّص الألوان والمشاعر؟ من سمّى لكل شعور لونه الخاص؟! وهل يتغيّر شعور المحزون المتألّم إذا ما ارتدى ثياباً حمراء أو زرقاء أو خضراء؟

وهل تنتاب الأحزان السعداء ، إذا ما لبسوا الملابس السوداء؟!

قالت لها المرآة :" بشرة بيضاء، وثوب أسود، أنتِ أجمل حزينة في الكون"

بضع قطرات شفافة، مالحة، لذعت جفنيها وخدّيها، أمل قديم سري، كمن يفيق من نوبة إغماء.

❑❑❑

أجنحة الكلاب

قصة: وارد بدر السالم

بعد إن تفادت الكابرس حفرة صغيرة اعترضت الشارع الغارق بالسراب رأى الحاج مشكور أن يُلفت أنظار الرجال الثلاثة المعتمرين اليشاميغ الزرق إلى ما يحدث خلفهم؛ غير أنه تريث وهو يسوّي من غترته المرقطة مختلساً نظرة عاجلة إلى المرآة الجانبية ليرى أشباح الكلاب المتراكضة، فلم يرَ إلا السراب المتفتت المنسحب خلف العجلات وغباراً يلتف على صمت الشارع الطويل ويذوب في الآفاق المترامية في سكونها المضني الأثير. وهو الأمر المعتاد بالنسبة

لسائق قديم مثله؛ خَبر الطرقات الطويلة الممتدة في الصحارى والشوارع الموغلة في القيظ الساخن، وتطبّع على أمواج السراب المتقادمة في صيف كهذا الصيف الحار، والصور الكاذبة المتولدة أمام الأنظار التي ترهقها المسافات التي لا تنتهي، واعتاد على المسافات الملغومة بالنحيب الصامت لرجال فقدوا أعزاءهم، والصراخ المشروخ الذي لا ينتهي لنساء يبالغن في محبتهن لمن قُتلوا في غزوات عشائرية. ولم يعكّر صفو الحاج مشكور دائماً ما أَلِفَهُ وهو يحمل توابيت الموتى إلى مقبرة النجف الكبيرة من قريته الواقعة في فم الهور، إلاّ هذا النهار الفاقع بالشمس، القائظ، الصحراوي، النهار العطشان المتوحد مع السراب، الأمر الذي يجعله متشككاً ومتريثاً حتماً أمام هجمة الكلاب السلوقية الشرسة التي لم يرَ بحجمها كلاباً من قبل؛ وهي تعدو لاهثة، طاوية المسافات البعيدة، فتدنو بإلحاح منقادة خلف شعاع غريب تنفثه من حفرات عيونها وتقترب بسرعة كابوسية، كأنما يراها بوضوحها المنحصر في المرآة وهي تتسلق مؤخرة الكابرس لنهش التابوت الملفوف بعباءة امرأة لها حظوة في قريتها وقرى المعدان المتاخمة، إلا أن السراب يعشو عينيه في كل مرة؛ فيستعيذ بالله، ويخفف من اندفاع السيارة، ويتوقف إلى جانب الطريق؛ عندها يستفيق الرجال الثلاثة من شرودهم عندما يتلاشى هدير المحرك، ليجدوها فرصة للتبول ومط ظهورهم أمام قرية متروكة في العراء المتوحد ببيوتها الطينية الملحاء، فيتدحرجون بيشاميغهم الزرق كالبطاريق إلى أسفل الشارع؛ ويختفون بين العليق والأشواك، فيهبط الحاج مشكور متفقداً سيارته من الجوانب كلها؛ يتفحص حبال التابوت ويجد أن بعضها كما لو تآكل بفعل.. بفعل الريح العكسية العالية!! اقتنع بأن الشمس الساخنة قد

جعلــــت مـــــن الســــلة الحديديــــة قضـــباناً مــــن نـــار وإن اهتـــزاز العجلــــة في الطريق الطويل ترك حزوزاً على الحبال الغليظة، فيزيد من شدها كأنما ليطمئن على سلامة التابوت! لكنه سرعان ما يجفل؛ فمن اتجاهات التابوت ثمة آثار لمخالب كلاب؛ الكلاب التي كانت تنهب الشارع وراءه وتنشر أجنحتها وتطير قافزة على تابوت المرأة المبجلة؛ فتختلط في عينيه أمواج السراب وسورات الشمس العمودية؛ وعلى سطح سيارته بصمات وخراميش لا يريد أن يصدقها، وهذه الظهيرة القائظة تخلط الرؤى عليه ويتيه البصر في الأعماق القادمة مع المسافات المطوية، المتثاقلة، المريبة، وعندما يريد الحاج تصفية بصيرته قبل بصره تهاجمه رائحة نتنة، لا تحتمل، تتفاقم في أنفه كلما دنا من التابوت؛ رائحة ميت عفن لا تطاق؛ تخللت أنفه في وقفتين متتاليتين، فكانت تزداد نتانة؛ فيمتثل لخوف غريزي وتستشري في جسدِهِ رعدة لا يعرف سرها ولم يشأ أن يفكّر بأكثر مما يعرفه من أن الموتى ينتنون ويجيفون، لكن هذا لا يصُحُّ على امرأة القرى القاصية والدانية، المرأة المبجلة، أم الرجال الثلاثة الذين يرافقونها إلى مثواها الأخير، صاحبة المزار العامر، ذات الوجه النوراني المبارك، خبيرة النساء والرجال والعلل، محجة المعدان الذين يقصدونها من أعماق الأهوار؛ قاطعين النهارات والليالي للتبرك برؤياها ومشورتها...

أهذي هي؟!! جيفة لا تُطاق!! استغفر الله العلي العظيم.. ربّ اغفر لي خطاياي وذنوبي وكفِّر عني سيئاتي.. يا حاج مشكور هذه ولية صالحة وها قد صارت جيفة خائسة.. فما بالكَ أنت الفقير لله! وقبل أن يمسح الحاج مشكور دمعةُ المتطافر عاد البطاريق الثلاثة متناوبين بالطلوع من الأحراش والعلّيق يسوّن بشاميغهم الزرق واجتمعوا أمام السيارة وهم يتهامسون بشيء، متطلعين إلى التابوت والحاج الذي تحاشى النظر إليهم لسبب لم يقتنع به هو، لكنه عاد وتملّى بالوجوه الثلاثة، فوجدها تُحدّق به وهي مستغرقة بحزن يقدرُهُ ويُجلُّهُ، فالراحلة، بعمرها الطويل، لم تكن أمّاً عابرة في حياة هؤلاء الأبناء الكبار، إنما كانت أم القرية منذ ثمانية أجيال، أغرقت الغريب والقريب بالعرفان والجميل والأفضال المشهودة للجميع حتى دانوا لها ولأبنائها بالطاعة والولاء والاحترام والتقديس والتبجيل الأعمى! العلوية، الأم الكبيرة، العارفة، الشافية، المباركة، الكافية.

قال الأخ الأكبر –ذو الوجه المتجهم أو الغامض، وهو يمسح عرق وجهه بكفيه الخشنين ((لنتوكل على الله يا حاج)).

قال الحاج مشكور كأنما يشكو من شيء وهو يلتفت إلى الخلف ((لنتوكل.. الجو حار.. سأمشي.. سأمشي على كيفي.. الحرارة تزداد يا سيّد..))

ثم أكمل: ((باوعوا الطريق معي يا سيد.. أقصد.. قد يتبعنا شيء ما...)) لكنه وجد إن صوته تحشرج في صدرِهِ، وقبل أن يصعد حرص أن يمسح المرآة الجانبية بعناية وهو يُمعِن النظر جيداً. ثم جلس أمام المِقود ورائحة الجيفة تملأ خياشيمه؛ وفي المرآة الجانبية ظل الشارع الساخن ينسحب خلفه والسراب يتماوج كماء ملوث، وأشباح متقافزة تتراءى له في العمق البعيد كأنما تريد أن تقترب لكن

ثمـة مـا يمنعهـا الآن، وفـي اسـتقامة السـيارة علـى الشـارع الطويـل لاح للحـاج مشـكور رأسي الرجلين اللذين يجلسان خلفه وقد اقتربا؛ فيما ظل الرأس الثالث إلى جانبهِ ينظر إلى الشارع المائي دون أن يتفوّه بأي شيء؛ الأخ الأكبر سليل العِرْق النبيل؛ المتجهم الغامض، وجه البيت الأزرق؛ قِبلة الغرباء والضالّين؛ صاحب المضيف الذي لا ينقطع رنين الهاون فيه إلى آخرة الليل. هذا الرأس الساهم بأمور لا يُدركها مشكور، لم يقل شيئاً سوى تمتمات استغفار تفلت من فمه بين حين وآخر، ودمع سرعان ما يجف بفعل الهواء الساخن المنقذف إلى جوف السيارة؛ فيما ظل الشارع مسكوناً بالصمت المريب والسراب الفائض والسيارة الدارجة بحذر وسط هذه العزلة المطوقة بالصيف القاحل والقرى الأزلية التي لا تنبئ عن حياة ذات جذوة واضحة واضحة.

ومع أن الوقت استتبَّ إلى الحد الذي بدا فيه الحاج مشكور وقد أخذ يغذ فيه السير متطامناً إلى رؤاه التي سببتها موجات السراب المتلاطمة، إلاّ أن مرآته الجانبية ظلت تكشف له جزءاً من عباءة التابوت؛ تتطاير بسبب الهواء المندفع فتحجب مساحة من المرآة. وخيِّل إليه إن جسدها يتعرى في الفضاء وتحت قسوة الشمس الحارقة، لكنه آثر أن يستمر بسرعة أكبر لكسب الوقت، بعيداً عن رؤاه السالبة وحاسّته المتفسخة، وهو يقرأ (الوسواس الخنّاس) بهمس مسموع وعيناه تتخاطفان بين الشارع الممتلئ بزئبق السراب والمرآة الجانبية التي تتطاير في جزء منها عباءة التابوت، وتكشف في جزء آخر موج السراب المار، مترقرقاً، شفيفاً، وثمة أشباح متراقصة في البُعد، تعود متسابقة في الظهيرة الحارّة، تتجسّم وتتلاشى، تقترب وتبتعد، ثم تدنو لاهثة وهي تطير بأجنحة من سراب أو نار، كلاب مسعورة كشفها جزء المرآة، وفضحها في عدوها المتلاحق وهي تشرع أنيابها الطويلة قادمة بعدوانية مميتة، كما يراها في الجزء المكشوف، مجتازة كتل السراب ومندفعة إلى التابوت بقوة وصلافة؛ ولم يكن منه سوى إن ينتبه لأوهامه المتلاطمة هذه المرة ويخفّف من انسيابية سيرهِ المتسارع؛ الأمر الذي أيقظ سَرَحان الأخ الأكبر ومن ثم الأخوين الآخرين اللذين انفصل رأساهما وتطلّعت عيونهما إلى الحاج الذي لاذ مرتبكاً بالمِقْوَد وعيناه لا تفارقان مرآته؛ حيث احتشدت فيها الكلاب المسعورة منفلتة من شفافية السراب هائجة على نحو مفزع، تتسابق معتلية ظهر السيارة وهي تهاجم التابوت وتمزق العباءة بشراسة محمومة وتدس أبوازها فيه وتنهش في الجثة، كما يرى الحاج بعينين مفتوحتين على سعتهما وجسد يختض معروقاً ويدين يرتعش فيهما المِقود، فيما ظل الرجال واجمين وحائرين والعجلة تتباطأ متمايلة في الشارع الفارغ؛ حتى استقرّت على فسحة ترابية وخَفتَ شخيرها مخلّفة وراءها زوبعة من صمت مشكوك؛ مضطرب؛ فسارع الحاج للنزول محموماً يتقصى رؤيته التي لا يشك بها لحظة واحدة، متفحصاً التابوت، باحثاً عن حشد الكلاب السلوقية التي تبعته من القرية (كلاب القرية يعرفها) فلم يجد إلا التابوت وقد مال جزء من العباءة عنه، وعندما هبط الرجال الثلاثة وراءه، كان الحاج قد تسلَّق ظهر سيارته وأخذ يسوي العباءة باضطراب ملحوظ ويشدها بإحكام، مبلول الجسد، لاهث الأنفاس، يُقاوم الرائحة الكريهة المتصاعدة من الجثة، ولاحت له بشكل سريع آثار مخالب على العباءة الممزقة، وحرص وهو في ارتباكه أن يرتب التابوت على ألا يثير التساؤل، وقبل أن يقول

السيد الكبير شيئاً صاح بصوت متهدج: (لا شيء.. أسوّي العباءة..) ثم أردف: ((الريح عالية..))

وعندما تفرق الرجال الثلاثة في مسرب جاف مغطى بالعاقول ليتبولوا، ألقى الحاج بنظرهِ الخائف إلى الأفق الذي وراءه، كان ثمة سراب منقرض وبيوتات مائعة متوارية وأشكال هجينة لقطعان نخيل وغَرَب وقرى منسحبة في الهجير القائظ وسراب يتراقص يعرفه الحاج في ارتحالاته المتتالية وهو يشيل موتى القرية دائماً، ولم يكن هناك ما يوحي أن كلاباً كانت تطير وراء التابوت لتنهش الجسد المقدس! ولو لم تفزعه الجيفة النتنة لظل محدقاً إلى الآفاق المترامية وراءه والقادمة إليه في الوقت المتبقي، فهو على يقين مما يراه.. ولكن... استغفرُ الله ربي وأتوب إليه.. اللهمّ أغفر لها ذنوبها!!

وحينما عاد الرجال وهم يزرّرون بجاماتهم الداخلية كان الحاج يزيد من استغفارهِ وهو يترجل بتثاقل ويجلس أمام المِقود بعد إن طشَّ على وجهه الماء وبلل شفتيه منشغلاً بما يحدث له في هذه الرحلة الجنائزية لسيدة القرى المعروفة، ذائعة الصيت كامرأة تقترب أفعالها من الكرامات، وفي الوقت الذي أزَّ فيه محرك السيارة وهي تتسلق الشارع من جديد قال الأخ الأكبر بعدم ارتياح –كما خُيل للحاج–:

–(أنت مهموم يا مشكور!!)

–(أنا!!) ردّ بعصبية كما لو إنه قصد شيئاً بعينه.

–(لا.. الجو حار كما ترى..) أضاف وسكت، ثم قال:

–(الدنيا حارة.. والإنسان يشوف كل شيء..!) وتملّى المرآة الجانبية بحرص ظاهر؛ كان السراب المنسحب يتماوج وثمة أشباح بعيدة تظهر وتختفي، ثم حرص أن يرى الفراغ المنسحب خلفه من المرآة الأمامية.

–(وما الذي تشوفه يا حاج.!.)

–(لا شيء.. لا شيء.. سراب.!.)

طقّت أصابع الرجل طقّات متتابعة وقال بصوت خفيض:

–(أتدري! ما الذي تريد أن تراه يا مشكور!)

بوغت الحاج بما قاله الأخ، فنظر إليه بارتياب وخشية، ثم عاد يتفرّس بالمرآة على عجل، ليعاود النظر بعدها إلى الشارع ونصفه يميل إليه كأنما ليسمع بوضوح.

–(أرى ما تراه في الخلف.. يا مشكور!!)

بهت الحاج وهو يستدير كلياً إلى الأخ، واختضّت السيارة بين يديه، ثم استدار لفوره متمعناً في المرآة الجانبية، حيث السراب المنسحب كعاصفة مفتتة، ثم عاود النظر إليه بشك وهو يتعوذ خائفاً، ولما أراد أن يقول أي شيء وجد لسانه منعقداً، ووجد إن السيارة باتت ثقيلة، كما لو أن كلاب الرؤيا تمسكت بعجلاتها.. وربما أدرك الرجل إن الحاج تشابكت عليه الرؤى في هذه الظهيرة فقال:

-(بصيرتك هي التي ترى يا مشكور.. أما بصرُك...)

ولكي يظل منتبهاً فإنّه عدّل من وضع جسده وأخذ يتفرّس في المرآة المستطيلة أمامه وساقاه لا تثبتان على دوّاسة البنزين.

-(أما بصرك يا.. حاج.. يا.. مشكور.. فإنه يرى ما في بصيرتك!)

لم ينطق الحاج بشيء وكان الطريق يمتد جالباً الكثير من السراب مع اشتداد الظهيرة التي ضخت كتلاً جديدة من الحرارة الساخنة، وظل الحاج يُعيد في سرهِ متلعثماً بما قاله، إلاّ إنه لم يفقهْ أسرار الكلام الملغّز.. أبناء الصالحات يقولون أشياء مثل الأنبياء لا نفهمها نحن.. إلاّ إن الرجل عاد وقال بجفاف:

-(لا تتعب نفسك يا مشكور بما لا تستطيع أن تحتمله.. فقد يدركك ما يضاعف عليك الحمل الثقيل!!)

اهتز شارب الحاج، وتشاغل بصور المرآة المتلاطمة؛ كانت الأشباح تعلو إسفلت الشارع وتطير بأجنحة السراب فتدنو الكلاب ذاتها بهيئات أكثر افتراساً ووحشية وقسوة؛ كانت عيونها الملتهبة تقدحُ بالشرار، وأنيابها الطويلة المبرومة تمزق العباءة وغطاء التابوت وتمعن في نهش الجثة.. ارتبكت السيارة بين يديه، وخطف بعين واحدة وجه اللائذ بالصمت ثم تواطأ على سرعة العجلة فجعلها تتهادى على الشارع الممدود وعيناه لا تصدقان مشهد الموت الجديد، إذ تحولت المرأة إلى أشلاء بين الفكوك التي غارت عميقاً في الجثة، وتطافر الدم المتفسّخ مع مِزَقِ اللحم المتهرئ في تزاحم الكلاب التي كانت تحملها أجنحة غامقة من المكانات كلها بأجنحة بارزة تغطي سقف السيارة وتحط على التابوت كأنها طيور جائعة قدمت من صحارى بربرية؛ من كهوف ومغارات وقد قادتها رائحة الفطيسة، فانفجر المشهد أمامه قاسياً، مروّعاً، ولم يُعد بمقدوره احتمال كل هذا الألم، فصاح صوت عنيف في داخله لكنه لم يستطِع إطلاقه؛ غير أن الكابرس تمايلت وبدا له أن التابوت سيسقط وما زالت الكلاب تتعارك فوق الجثة وتلطع الدماء التي ملأت عينيه عبر المرآة، وضج الصوت في داخله من جديد وما زال خفق الأجنحة العريضة المتصارعة يحجب عنه الرؤية المثيرة، رؤية الصراع المستكلِب الذي حوّل المرأة إلى ذكرى مضاعفة في سرائره، وقبل أن يخفت شخير السيارة وهي تنحو إلى الفضلة الترابية، قال الأخ الأكبر بضيق:

-(الجو حار يا مشكور وما زلنا في نصف المسافة..)

أدار له الحاج وجهاً أصفرَ بملامح مرتبكة متمتماً:

-(الكلاب.. والله العظيم رأيتها.. كانت.. كانت.. تطير..) توقف لاهثاً.. توقفت السيارة، نطّ الرجلان الآخران مُستفهمَين من خلفه، فقال الأخ الأكبر بتبرم:

-(خلّ رؤياك إليك.. أنت تحلم يا مشكور.. تحلم كثيراً!)

التفت مشكور إلى الرجلين بوجه صحراوي، ثم عاود الالتفات إلى الأخ الذي قال بحزم:

-(أرى ما تراه يا حاج.. رؤياك قد تجلب عليك ما لا تقدر على حمله.. إنك تؤذيني يا رجل.. انزل وشد حبال التابوت!!)

وحين همّ بالنزول أكمل الأخ بهمس وهو يُدني رأسه إليه كأنما يشاورهُ:

-(.. ولا تنسَ يا حاج أن تُخلّي يشماغك على أنفك..!!).

وعندما تحرّر من جوف السيارة والتقفه سكون الشارع، فاجأه الصمت الذي يُرين على المكان المهجور. فلسعتهُ حرارة منتصف النهار، وعرف إنه مبلّل بالعرق الغزير، وكادت عيناه تقفزان من محجريهما وهو ينط بهما إلى الأعلى؛ لكنه وجد التابوت يستقر في موضعه بين أضلاع الحديد الساخن، ودار حول السيارة دورتين متفحصاً كل موضع فيها ويكاد وجيب قلبه يشلعُ أضلاعهُ، ثم صعد متعالياً فوق السقف الحار، فألفى التابوت على سكونه تحت الشمس اللاسعة، ولكن العباءة ازدادت تمزقاً وكادت قِطع منها تفلت لو استمر بعض الوقت في سيره المحموم، المرتجف، كما ازدادت الرائحة عفونة وكأنها رائحة ميت عفا الدهر عليه في مرحاض متروك! وما شك لحظة واحدة في الآثار التي تركتها الكلاب على العباءة وسقف السيارة، فقام بشد الحبال ويداه ترتعشان بعد إن شد أنفه باليشماغ متفادياً ما أمكنه استنشاق الرائحة الخائسة التي لا تشي إنها رائحة المرأة المبجلة؛ صفوة النساء؛ المرأة الخيرة التي يحلف برأسها القاصي والداني، ولكن لكل ميت سببه يا مشكور، وهذا الحر الشديد يفطس الأحياء قبل الأموات، وربما هو كابوس يا رجل، فالرجل المتجهم يرى ما أراه ولا يتعب نفسه، من يدري لعله يرى ما يغطي تابوت أمه وأنا أرى كلاباً مسعورة تتراكض وتطير بأجنحة كبيرة!! الرحمة عليك يا امرأة وغفر الله لك ولنا الذنوب جميعها أيتها الولية.. الصالحة.

وقبل أن يهبط ألقى نظرة قلقة على الآفاق المنسحبة، فلم يكن هناك سوى السراب المتراقص ومفاخر الطابوق التي تنفث أعمدة الدخان الغليظ، تشكل لطخات سوداً في صفاء السماء، وأصوات صافرة في الهجير الحار، وقبل انغماسه في الصمت المضطرب، وحثه صوت كدر من داخل السيارة فقفز مغمغماً، غير قادر على إخفاء الخوف المتضاعف فيه، وحتى عندما قعد خلف مقوده كان يتحاشى النظر إلى الأخ الذي وجده غامضاً وكأنه يطمس في برميل من الماء الخابط.

قال الحاج مشكور بحلق جاف:

-(أل.. الكلاب.. و.. و.. الجث..)

احتبس الكلام في حلقه وهو يضع عينيه في عيني الأخ المتبرم، قال شيئاً ما اختلط بهدير السيارة التي انطلقت في الفضلة الترابية مثيرة وراءها زوبعة من غبار أيقظت الشخصين الآخرين اللذين همهما طاردين من عينيهما النعاس الخاثر، أو الألم المستعصي في دواخلهما، حتى استقامت على الشارع المبلط هادرة بسرعة أكبر، وعينا مشكور تبحلقان في الفضاء القادم وهو يتنامى

بسوائل شفافة من السراب المبتعد، ثم ترتدان إلى الخلف، عبر المرآة الجانبية، ليجد ذات السراب المارق مع الوقت البطيء، يتكاثف كألسنة بيضاء، ويتحول إلى أشكال غريبة تغذ خطاها أو أجنحتها للحاقهِ؛ تخالطه سحابات سود متفرقة لمعامل الطابوق المتوارية، تنفرش كأجنحة مقصوصة تشوه المسافات المارقة بسرعة خارقة.

وقبل أن يشيل عينيه من المرآة تنحنح الأخ، ثم التفت إلى الخلف وقال للرجلين:

-(الموت حق، والإنسان لا يأخذ من الدنيا غير أعماله الصالحة).

انتبه الرجلان الصغيران بجدية وهزا رأسيهما بخضوع، فيما أدار الأخ الأكبر جذعه الغليظ إلى الحاج قائلاً:

-(والدنيا مكسورة الخاطر، والبخيت الذي ينال شفاعة الواحد الأحد).

اهتز رأس الحاج هزات متتالية وتمتم بصوت مسموع:

-(آمنتُ بالله العلي العظيم..)

أردف الأخ:

-(الدنيا تابوت كبير يضم الزين والشين).

ثم التفت إلى الأخوين الأصغرين:

-(والأسود والأبيض.. لكن..)

لاحظ الأخوان الصغيران إن وجه الأخ الأكبر مفرط بالعرق الغزير، مكتسياً بسمرة مشرّبة بسواد داكن، كما لاحظا في جبهته ندبة سوداء كبذرة قديمة غطتها تجاعيد قديمة، لكنها تنعتق الآن بصعوبة بين طيّات اللحم الصغير المتكدس، وعندما كانت شفتاه تتمتمان تراءى لهما الوجه المتعب المتعرق كما لو أنه يبكي بصمت منذ زمن طويل، وبانت عيناه تترقرقان بسراب معتم أو سحاب غامق، وربما كانت اللحظات الحميمة التي تمر تترك أثراً محزناً في جو المأتم المنحسر في جوف السيارة. وقد تآلف الحاج مشكور مع الصمت الملغوم وأعصابه تتوتر وما تبرح عيناه تجوسان في فسحة المرآة التي تسحب الشارع إلى الوراء ليصير عبئاً عليه، ومع إن الشمس حادت عن سِمْتها قليلاً إلا أن الظهيرة ظلت مشتعلة في الخارج؛ وتزداد اشتعالاً.

خرج الأخ من صمته القصير وقال صوته المبحوح:

-(كلنا نموت إلاّ هو الحي الباقي.. وما كانت الوالدة يرحمها الله إلاّ بشراً.. وفي البشر؛ في كل واحد منّا؛ شيطان رجيم..)

مال وجهه إلى الحاج، وكان الحاج متقلّص الوجه، عيناه تترجرجان بترجرج السيارة المندفعة، متناوبتين باتجاه الشارع الطويل والمرآة التي تكاثفت فيها أبخرة السراب؛ جالبة في مساحتها الصغيرة

أشـباحاً مختلطـة تحفهـا غيمـة مـن نـار ودخـان؛ لكنهـا لمـا تـزل بعيـدة فـي موقـع الأفـق المتراجع؛ فوجد الحاج نفسه في بقايا وقت حرج، وقد خامره شعور طاغ من أن الأخ يرى؛ بأي شكل من الأشكال؛ غيمة الأشباح المحفوفة بالنار وهي تقترب طاوية البُعد المتواري؛ تحملها أجنحة عملاقة تغلق الفضاء برفيف مصطفق يبث الهلع، وهو؛ كما في كل مرة؛ أمر يتجسد حقيقة مُرعبة أمام عينيه، فنقل بصرَهُ بين الاثنين؛ الأخ المتجهم الصموت الذي لا ينطق إلاّ كلاماً مبهماً؛ والكلاب السلوقية المحمومة القادمة، وفي اللحظة التي اضطربت فيها السيارة كما لو انزلقت، انقضّت الكلاب المسعورة وهي تقذف بأجسادها الضخمة على التابوت ممزقة العباءة ومحطمة غطاء التابوت، تتعارك وهي تنهش الجسد المكفّن الذي توزع بين أنيابها المبرومة وفكوكها الطاحنة، وفي اللحظة ذاتها صاح الأخ الأكبر كما لو استفاق من كابوس مريع: (الله أكبر) وفزّ هو قبل غيره مشدوهاً، فاغر الفم، كأنما ليقبض على صيحته المنفلتة، وتمايل الرأسان خلفه بعيون مبحلقة وهمهمات مختنقة، فيما تلعثم الكلام في حلق الحاج وعيناه تترصدان المأتم الدموي على سقف سيارته التي اضطربت بين يديه؛ لكنه تمسّك بمقودها الثقيل؛ فوجده أثقل مما هو كائن ومُحَمّل على متنها، واختلطت أصوات الجالسين بهمهمات غريبة متسارعة حتى استقرت السيارة على الشارع الترابي وهي تشخر وتهمد كجثة، تطوقها الأتربة المرتدة إليها، فيما هرع الحاج مشكور، وهيئته مشعثة؛ منزوع اليشماغ؛ متهدل الدشداشة؛ زائغ النظرات وقد دارت رقبته دورة كاملة، فهرع مخبولاً، صاعداً السيارة بفتحة ساق واحدة وعيناه مشنوقتان باتجاه التابوت.. لم تكن هناك؛ كما في كل مرة؛ جوقة كلاب هاجمت القافلة المتوحدة؛ ولم يكن ثمة إلاّ سراب خاثر منقذف تعشّق فيه دخان مصهور معتم؛ ولم تكن إلاّ آثار متكاثرة لمخالب ورغوة أنياب ومِزَق كفن وعباءة وما يُشبه نثار الدم؛ وقد يكون هذا بعض ما رآه الحاج، أو لم يرهُ؛ وربما هو ماثل على سقف السيارة أم أن السراب عصف بعينيه المجهدتين، ولكنه لم يستطع التماسك حين هاجمته رائحة كريهة أحالت السيارة إلى جثة متعفنة لا تُطاق؛ فارتد متفادياً موجَهاً المتلاطم، كأنما يدرأ شراً مرابطاً له، وأجال بصرهُ الجاحظ إلى الاتجاهات كلها، كانت الظهيرة قاسية ومتربة ومعزولة، وفي دوران عينيه غير المستقر كانت عاصفة غبار أصفر قادمة تأتي وتلتم في سرعة متناهية؛ تتقادم محمولة على موج الشمس بسرعة متناهية، فتتشكل في سحب دوّارة تكتسح الفضاء برمته وتنزل على القرى الميتة متمادية في اتساعها السريع، وتبتلع الشارع الممدود لتلتقم السيارة الرابضة في سَوْرَةٍ ترابية مباغتة؛ فدارت عليه الرائحة الخائسة وأحاطته من كل مكان، فأحسّ إنه تلبّس بها عُنوة، وفي فوضى الجو الغائم الأصفر صاح به أكثر من صوت مترب، مختنق، متذمر، نافد الصبر، فكان يرد بلا صوت ويتماسك على السقف منتفخ الدشداشة، كأنها ستطير وتعرّيه، محاولاً شدّ قِطَعَ العباءة المنفلتة، غير أن صوت الأخ الأكبر هدر في سمعه غليظاً وصاخباً وآمراً، فقفز تاركاً كل شيء، لاعناً يومه الغريب، واندس في الحوض الأمامي مغبرّ الوجه، لاهثاً، بَرِماً، متوتراً؛ وعندما أدار المحرّك قفزت السيارة بعنف، تخترق أمواج الغبار والجو

الأصفر المنعقد، فاصطدم الرجلان الأصغران ببعضهما، و اختضّ الأخ وهو يتشبث بنفسه، ثم استقامت السيارة على الشارع المتخفّي بالتراب دون أن يكون أمامها ما هو واضح، وغام سطوع المرآة الجانبية في

حفنة غبار بلون القهوة، وبدا للجالسين أن الوقت المتبقي سيكون عصيباً بهذا الطقس المنقلب، لا سيما الحاج الذي اشتعل فيه جمر الخوف والارتباك والحنق وطول المسافة ولغز الكلاب المسعورة التي يراها ولا يراها وصَمْتُ الرجل الذي لا ينطق إلا بما لا يعرفه هو. وسكوت الأخوين الأصغرين لا يُفصح وجودهما عن أي شيء قابل لأن يجعلهما مهمين كالأخ الأكبر، أو يجعلهما في موضع الرثاء وجنازة أمهما التي تناهبتها الكلاب المتوحشة على مدار الوقت الطويل الذي لا يريد أن ينقضي مثل أي وقت كان يحمل فيه توابيت الموتى من القرى والقصبات إلى مقبرة النجف المتسعة دائماً.

سعل الأخ وهو يغلق نصف وجهه الأسفل، وبان فضاء الرجال المغلق حاراً، دبقاً وخانقاً، بينما كان الغبار الهائج يصطدم بالمرآة الأمامية وقمرة السيارة ليُحدث صوتاً متفتتاً وأنيناً لا يسمعه إلاّ مشكور الهائج في داخله، الناقم لهذا اليوم العنيد، وقد بات لا يستطيع التخليص من رائحة الجيفة والعفونة الملازمة لمناخيره ودواخله المهيأة للقيء والبراز.

كف عن سعاله بصعوبة ثم أدار وجهاً مشعثاً إلى الحاج وقال بخفوت:

-(ما من شيطان يسكن النبي آدم إلاّ ويفضحه الله جلّت قدرته..)

وأكمل بين أنفاس الغبار:

-(الإنسان كذاب يا مشكور، وعلينا أن نكون شجعاناً لنقول ذلك..)

وضع يده يشد من اليشماغ المتهدل على نصف وجهه الأسفل، حابساً أنفه قدر ما يستطيع:

-(لماذا يا مشكور تريد أن تتحمل ما لا تحتمله؟؟!)

انتبه الحاج وهو مشحون بالألم والغيظ:

-(ما الأمر.. أنا لا أفهم!!)

رد الرجل وعيناه تضيقان بالغبار المتكاثر في جوف السيارة:

-(ما تريد تشوف الذي شفته يا مشكور.. لكن الذي شفته.. هو من الله عز وجل).

قال مشكور بانكسار:

-(أنا شفت الذي شفته.. ويمكن يكون سراب أو وهم!)

قرّب الأخ رأسه فبدا للحاج إنه متعب وكأنه سينهار في أية لحظة:

–(اللي شفته ما ينحكي يا حاج، لا سراب ولا وهم، والإنسان عندما يلزم لسانه يلزم الله عنه قبضة من نار، واللي صار.. صار، وبني آدم ما معصوم، لكن ما من راد لما يريده الله سبحانه وتعالى..)

خفّت سرعة السيارة بمواجهة غبار متراكم تكاثر وغطى الفضاء، حاجباً نور الشمس، فبدا الكون أصفرَ فاقعاً، قلّت فيه الرؤيا، وانسحب السراب في المرآة الجانبية ليحل غبار مريض، انتشر متسارعاً في الآفاق، فيما بدا الأخ أكثر ضيقاً وهو يتنفس بصعوبة؛ وما تزال عيناه ثابتتين بوجه الحاج – الذي تثاقل رأسهُ–؛ تتخاطفان بين المرآة المعتمة والشارع الذي ضاعت ملامحه والأخ المرتبك لسبب لا يعرفهُ والذي اتضح على وجهه ألم مدفون؛ وبرزت ثآليل جبهته، تشع فيها الندبة الصغيرة السوداء، كما تفتّق في داخله حزن عنيف بدأ يطفو على عينيه المجهدتين اللتين أحالهما الغبار إلى فصّين معتمين تلاشت فيهما لمعة الشمس المتوهجة، وحلّ فيهما ذابل مخيف، ولكي يتفادى الحاج ما يمكن أن يتفاداه فيما تبقى من الوقت، عكف على السير البطيء، متخذاً من حافة الشارع مسرى بطيئاً وهو يتمتم بكل ما يحفظه من آيات، مجيلاً نظره المتعب هنا وهناك؛ في الجو المترب المنفرش على القرى الميتة والسواقي الناشفة والطبيعة المكتنفة بالغموض المصفر، ثم إلى السيد وكأنما ينتظر منه ما لا يريده.

ولكي يدرب نفسه على الكلام قال ناظراً إليه وهو ينفث من فمه حفنة غبار:

–(هذه عاصفة موسمية تهب من الصحراء القريبة..)

ثم واصل متشجعاً:

–(.. بعد دقائق وتروح.. ولم يبقَ إلاّ الوقت القليل إن شاء الله..)

سعل الرجل وبصق في باطن يشماغه الملفوف على نصف وجهه الأسفل وعيناه تحتقنان ووجهه ينكمش ويتضاءل وقال بصعوبة:

–(يا حاج.. ما يهمني هو أن تصل الوالدة إلى قبرها لترتاح من هذي الدنيا وبلائها.. عسى الله أن تصل.. سالمة!)

قال الحاج كلاماً ثم أقفل فمه، ثم عاد وقال:

–(الغبار سيروح بعد وقت قليل، لقد تعودنا على عواصف الصيف، وإن شاء الله ستصل إلى قبرها.. وترتاح!)

لم تخفت عاصفة التراب بعد وقت قليل، وتلاشى الأخوان الأصغران في سَوْرَةِ الغبار المحاصَر، وبدا كل واحد منهما متذمراً بالجو الملبّد بالحر اللاسع؛ فافترقا إلى جهتين، فيما قال الأخ بصوت ضعيف يكتنفه الوهن:

-(يا حاج.. ستعود إليك الأقدار للمرة الأخيرة فامنعها قدر ما تستطيع واكتم أمرها.. يكتب الله لك أجراً..!!)

بهت الحاج وانكمش متنقل النظرات بين المرآة الجانبية الصفراء والشارع المغطّى بكتل التراب، ولم يكُن متأهباً بما يكفي لمواجهة ما دوّخ رأسه كل الساعات الثقيلة الماضية، غير أن نظرةُ انشدّ ثانية إلى شاشة المرآة الصفراء، فالتقطت عيناه على نحو عاجل أشباحاً مضطربة في مسافة لم يقدر على تخمينها، وانفتحت شاشته الصغيرة المغبرّة على أشباح كلاب ملساء تنهب الشارع الخلفي بسرعة متناهية وهي تشق صدر العاصفة بعناد لا نظير له، وطار بعضها متقادماً بأجنحة رمادية أو لا لون لها، صاح الحاج بصوت غريب وكأنما فلت الزمام منه هذه المرة أيضاً؛ واختلط الخوف بالأجنحة العملاقة المترادفة أمامه، وانفتقت المرآة عن ضراوة متوحشة يعرف وطأتها على الجسد المأكول؛ إذ انهبدت الكلاب على سقف السيارة؛ الكلب تلو الكلب، متصادمة الأجنحة، تتصارع بسعار مخيف وهي تمزق بقايا العباءة وتخلع غطاء التابوت وتقطّع الكفن وتتوالى على افتراس الجسد المنهوش.

صاح الحاج بذعر:

-(...الكلاب!!)

كانت الرؤية معفرة بالمرعب والغريب، والسيد الكبير قد أسند رأسه على كتفه الأيمن، وسباق الضواري الملساء الكاسرة يزدحم مع الغبار بضجة يعجب الحاج أن لا أحداً غيره يراها بوضوح، كما يرى جسد المرأة وقد تناهبته الأنياب والمخالب، ويسمعها كما يسمع العاصفة التي أمامه، وهي تغلق منافذ النجاة عليه، وتُشْهِدُهُ على موت المرأة الدموي على مدار الوقت الممض، وما يزال الأخوان الآخران مفترقين إلى جهتين، مخدرَين، فيما علا شخير الأخ الكبير الملتف على نفسه كأنه مختنق، وظل الحاج متوقف القلب، هلعاً، مشلول الأطراف، تدرج السيارة به دون أن يكون قادراً حتى على النظر إلى أي شيء سوى تمزيق الجسد الذي يراه بين أنياب الكلاب التي تداخلت رؤوسها في جوف التابوت؛ ونزْف الدماء السوداء على الألسنة المتدلية الطويلة كالسواطير المشحوذة. وبالتحديق المفزوع في مشهد الافتراس الوحشي استطالت مرآته لتكشف له عيوناً مفتوحة كمواقد الجمر المستعرة لكلاب تقف شامخة بأجسادها الترابية الملساء العضِلة تتشمم بقايا الدماء بمناخير مطاطية حمراء، مدوّرة جارفة، تتسافل تحتها أنياب مبرومة بحجم الأظلاف، وتنتصب آذانها كمغارف؛ أو تتهدل وتتطاول حتى تغط في نثار الدم، وعندما فكّر الحاج بإسقاطها بالوقوف المفاجئ، اعترته رعدة وخفق قلبه بشدّة، فطرد الفكرة من رأسه بعجالة، فيما ظلت رياح الصحراء المنهمرة تشتد والغبار يتموج ويتغامق بكثافة عالية، والكلاب تلحس بقايا الدماء، منتصبة كقدر شاخص لم يجد الحاج بُداً من الامتثال إليه والرضوخ لهذا الحلم الصعب والرؤية الدامية.

تساءل أحد الرأسين من الخلف:

-(هل نام الأخ؟)
ردّ الحاج بامتعاض:
-(بدأ الطريق يتعبه...)
قال ذات الرأس:
-(صار الجو أحمر!)
قال الرأس الآخر بتسليم:
-(ستنقلب الدنيا...!!)
قال مشكور بصوت خافت وعيناه تتنقلان بين الشارع الغامق وبين المرآة:
-(انقلبت الدنيا وما تزال تنقلب!!)
وأردف مسرعاً:
-(لا حافظ إلاّ الله.. ربنا يسهل الأمور).

تأكد عبر المرآة التي أجهدتهُ كثيراً إن الكلاب لم تُبقِ من الجسد الميت إلا الرائحة العفنة والتابوت الممدود؛ ورأى كما رأى قبل ساعة، إنها تتابعت في طيرانها ملوثة بالدماء والصديد؛ حملها الغبار وتعالت خارج مرآته الصغيرة إلا أحدها فقد ظل جالساً في جوف التابوت يلعق وجهه بلسانه المطاطي الأحمر الطويل وعيناه تزدادان جمراً وقسوة، يواجه العاصفة الحمراء ببوز ممدود ولسان متهدل كاشفاً لحماً بشرياً مثروماً عالقاً به؛ وتارة يبتلعه ليبقى وجهه جامداً لا يعبر عن شيء محتمل، وفي تباطؤ السيارة المضني عكف الأخ الأكبر على صمته النائم، فيما ظل الآخران منشغلين بالكون الذي استحال فقاعة حمراء واحدة، وفزّ الحاج على مر الوقت وعيناه تتناوبان النظر إلى عيني الكلب المخمّرتين بالوهج والدم، الكلب الوحيد الرابض على صدر التابوت، كأنما فقد أجنحته وصعُب عليه الرحيل إلى أي مكان.

قال صوت من وراءه:
-(أسرعْ قليلاً يا حاج فالمرحومة تأخرت عن قبرها!)
سحب الحاج عينيه من الكلب الرابض عنوة:
-(لا أرى من الطريق شيئاً.. لم أرَ عاصفة كهذه من قبل!)

ظل الأخ الأكبر مطبقاً على صمته أو نومه متخذاً وضع الجنين، ودرجت السيارة مهتدية بفواصل الرؤية المتاحة في المسافات المطوية ببطء، والكلب الرابض يتمطى وعيناه تزدادان احمراراً، وقد تأكد للحاج إنه يراه ويبث إليه مع اللحظات المتوارية خلف الخوف المتراكب عينين ناريتين لم يكن قادراً على التفسير لونهما المفترس، فيما صار من الواضح للحاج إن الأخوين الأصغرين كانا يتبرمان لتطاول المسافة ويتهامسان بضجر عندما يلتقي رأساهما خلفه ثم يفترقان بتثاقل حيث ينحسر

بين وجهيهما الغبار، ويعود الحاج لتأمل الحال بقلب متسارع متفكراً بما قاله الرجل الهامد، نظر إليه بلا قصد ثم أشاح عنه النظر متداخلاً في رأسه الدائخ بما قاله على مر الوقت، فاعتملت فيه مشاهد ورؤى متناثرة تقادمت في ذاكرته. وتداعت إليه القرية المنزوية في حلق الهور.

وكان بوده لو انتخى الآن بالسادة والشيوخ والعرّافات والجنيات بهذه المصيبة التي حلّت به؛ غير إنه طرد الجميع من رأسه شامتاً وخائفاً؛ إلاّ وجه زوجته الحاجة الذي اقترب إلى شاشة رأسه، صبوحاً، وضيئاً، صادقاً، لكنه استبعده في ذات اللحظة التي وجد فيها الحاجة من أن تقترب إليه؛ فهذا الجو الغريب، المخيف، أغلق عليه منافذ النجاة، وأعاد إليه التشبث بما شاب له الرأس من حكايات العرّافات والمشعوذات والساحرات؛ الساحرات المتلفعات بمسوح الفضيلة والهداية والعزلة الكاذبة التي يجن بها فقراء القرى والمعدان الحالمون بتقبيل الأيدي المباركة التي تحرق الجن والأنس والمارقين على المشورة العمياء؛ غير إنه استغفر الله في سره وأعاد ذلك مرات عدة؛ منجذباً إلى روحه النقية وما يدريه عن بيوت الأجاويد، وهؤلاء الأخوة الماضون إلى المقبرة المشهودة بدفن نسلهم العزيز إلى سابع ظهر، الساكتون باستسلام لما يجري في رحلة الدفن المعذِّبة للأم المبجلة التي تناهشتها الكلاب الملساء في رحلة دموية قاسية غريبة، ولا يريد أن يركن لما حدث ورآه بعينيه بغشاوة يقظة، ولا يريد أن يصدق ما صدقه في جو متحول خلط عليه الألوان والرؤى والكلاب المجنحة التي تبعته من أطراف القرية، نبحت خلف السيارة، مختلطة بالتراب، وذاب نباحها عندما استوى الدرب الترابي بين صفوف النخيل. وها هي تعود من جديد، تنبثق من المرآة، متصاغرة، في أفق ليس بعيداً، فيما هشّ الكلب الرابض وتفتح بوزه عن عينين ما يزال الاتقاد مشتعلاً فيهما، تنظران إلى الحشد المتطامن المتصاغر، ثم تعودان وترتكزان في العينين المتلصصتين من المرآة المحمومة.

سعل أحد الرجلين مختنقاً، واقتربت قرى مغيبة في الغبار وتوارت متباطئة، كاشفة وقتاً متبقياً بين الغبار المتزايد الذي لفّ القرى والمدن الصغيرة المتقاربة، وتواصل الرجل في سعاله الجاف فقطع عليه حبل القرية الذي اتصل به لائذاً.

قال الابن الآخر بضيق:

-(بالله عليك يا حاج أما زالت النجف بعيدة؟)

رد الحاج بتطمين:

-(لا.. لا.. نحن على أطرافها).

تساءل الآخر:

-(أما يزال الأخ نائماً؟)

عبرت السيارة جسراً ثم استدارت إلى جهة الغرب؛ متخذة من شارع ترابي ضيق طريقاً مختصراً فتكشفت غابات نخل على جانبيه، تجاهد أن تبقى شاخصة وتتعتق من الغبار المُطبق، وبيوت منتشرة تتقارب وتتباعد أو تنزوي بين الغابات الظليلة؛ فتهادت ظهيرة القرية من جديد، ساكنة،

بطيئة، أليفة، وانبثق الوجه الصبوح لزوجته الحاجة من ركام رأسه ثانية وتقدم على الوجوه المتزاحمة التي كان يمكن أن تتعتق في الصمت المشكوك لكنه ظل يغذ السير مدردماً بصوت لا يسمعه هو.. والله لا أفهم شيئاً!!.. لا أعرف ما الذي يحدث!! ما الذي جرى للمرأة!!!.. قالت لي الحاجّة ذات يوم ونهرتها!!.. ولكن استغفر الله من كل شيء.. كلام نسوان.. خافي الله يا حاجّة.. الله فوق الجميع.. هذه المرأة رحمة للناس.. عوفي كلام النسوان البطرانات.. خلّيك أنت يا حاج مغمض العيون.. المرأة ليست ساحرة يا حاجّة.. السحر حرام.. أنا أقول لك يا حاج

سيفضح الله تعالى كيد السحرة.. عوفي هذا الكلام إن بعض الظن إثم.. سيفضحها الله سيفضحنا الله تعالى.. وما يزال الكلب باسطاً ذراعيه، قابعاً في التابوت بضخامته الملساء المخيفة، وبقايا دماء جافة على منخريه المدرّعين، وأحس الحاج إن الوقت أخذ ينحسر، وكان الغبار يلتف على كل شيء؛ فتضيع معالم القرى والمدن وتغيم صورة الكلب من جديد في العينين المرهقتين طوال الساعات، وظل الدرب الترابي يثير الأجساد المخدرة، وتقافزت السيارة مستجيبة لدوّاسة قدم الحاج، وبدت كالمطاردة مما جعل مرآته ترتخي وتميل فتتجه إلى الأسفل لتعكس إحدى حافاتها جزءاً من صورة الدرب المحفور، وعندما استعان بالمرآة الأمامية وجد أن ما خلفه قد تلفّع بالأتربة الداكنة المنعقدة بسَوْرات متوالدة، وقد دلف الغبار إلى الفضاء المحصور بينهم فازداد سعال الأخوين الأصغرين وظل الأخ الأكبر مقرفصاً كجنين منذ ساعة، ولم يُعد أحد يسأل عنه، وفي الوقت الذي استقامت فيه الكابرس منعتقة من أسر الدرب المحفور، تلقّفها درب آخر تظلله بساتين النخيل المتراصّة وبدا أن الغبار كان أخَفّ وطأة وأقلّ هيجاناً والجو أقل اصفراراً، فكان هذا باعثاً للحاج من أن يزيد من سرعة سيارته قائلاً بتعب:

-(نحن في أطراف المقبرة.. دخلنا من جنوبها..)

تناول أحد الأخوين قنينة ماء ساخن وطشه على وجهه، وفعل الآخر مثله، دون أن يكون ما هو واضح أمامهما سوى أن طريق المقبرة يقترب، وأن الأم المعذبة ستدفن في مثواها الأخير، وإن الأخ يغط في نوم عميق وندبته السوداء الصغيرة تلمع بوضوح بسبب العرق الغزير الذي غسلها.

قال أحدهما بصوت خفيض:

-(لقد تعذبت الوالدة..!)

كان صوت الآخر متحشرجاً:

-(أترى إن الميت يتعذب في الطريق إلى قبرهِ!!)

رد ذو الصوت الخفيض:

-(لا أدري.. ولكن لدي إحساس بأن المرحومة تعذبت طوال الطريق!!)

عاد الصوت المتحشرج:

-(وأخونا تعذب على ما يبدو...!)

تدخّل الحاج بعد إن سحب عينيه من مرآته المنكّسة وبدت العجلات تستجيب للطريق المتوغل بين البساتين:

-(كأنه يتعذب فعلاً، فهو يعرف المرحومة لا كما تعرفونها أنتم! ولكنها رحمها لله تبقى أمكم أولاً وأخيراً!!)

قال ذو الصوت الخفيض:

-(عاشت عمرها بالبر والتقوى رحمها الله).

وعقب الصوت المتحشرج:

-(وكانت أمنيتها أن يتوفاها الله ليلة الجمعة.. لكنها إرادة الله سبحانه وتعالى..)

ابتسم وجه الحاج دون أن يقصد ذلك. فبان وجهه مترباً للأخوين في المرآة الأمامية، قبيحاً، مشعثاً، ماكراً. ولعل الحاج تدارك شكله الناشز لفوره فاغلق فمه وسوى من عقاله، ليبدو أكثر اتزاناً وهو يطوي الطريق مستثمراً انحسار الغبار بين البساتين المندفعة إليه، وما تزال مرآته منكفئة، والكلاب تعوي في رأسه المندثر بالغبار والرؤى الهمجية لامرأة تحلف القرية برأسها الذي حل في رؤوس الجميع، امرأة من طينة سماوية عجنتها الأقدار وألهمتها الرأي والمشورة والغموض أيضاً. وما عاد الحاج الذي دفن بيديه موتى القرية من شيوخها الطاعنين بالسن إلى شبابها المقتولين في الخلافات العشائرية؛ مذ كان شاباً يطوي المسافات برمشة العين وحتى هذا الكبر الوقور؛ ما عاد الحاج يتذكر شيئاً من كل هذا غير بلوى الكلاب السلوقية الضارية بأجنحتها الخافقة وعيونها النارية المفزعة وأنيابها المبرومة كالأنصال، وتمركز الحدث الجلل في عينين لا تنسيا أوصال المرأة المتناثرة بين تلك الأنياب والغبار الذي أدرك نصف المسافة الطويلة فغطى المأتم الدموي حتى هذه اللحظة؛ وفي قلب شرخه الحزن والخوف. واستدق في تلافيفه فزع لا ينمحي. ورؤية مشوهة لضباب قرية قديم جاءه الآن ليختلط في طيات التراب والبساتين؛ لكنه جاهد كثيراً أن يزيل الضباب وأن يمسح الوجه اللجوج لامرأته الحاجة وحكايات النسوان المزروعة في رأسها؛ ويقوض القرية في ذاكرته أمام انفتاح البساتين واندفاع سيارته وصمت الأخوين الغافلين عما جرى ويجري والنوم العميق للأخ الأكبر الذي لا يجد له مبرراً، ولاحت له على بعد مغبر قبة نحاسية تظهر وتتوارى في استداراته التالية وهو يعبر جسراً كبيراً ويجتاز بيوتاً من طابوق لمدينة يعرفها ويود أن يصلي في جامعها المتعالي، غير أن القبة العملاقة شغلته عن رغبته، فكان يتضرع في سره، مختنق العبرات وعيناه تبحثان في المرآة المحنية عن فضيحة آتية، وود أن يستدير إلى مقبرة العائلة تجنباً لما سيثيره البشر الغاطسون في الدموع والذنوب والاستغفار وهو يحمل على ظهر سيارته تابوتاً وكلباً باسطاً ذراعيه، معفراً بدم بشري طاهر لولية يحلف الرجال والنساء بطهارتها وحبها للمعروف والخير!؛؛ لكن قبة الإمام الذهبية كانت تدعوه بقوة للشفاعة والبكاء والتكفير والخشوع ونسيان الماضي، وكانت تجره إلى الخوض في دموعه

التي انفلتت عنوة وهو يتوغل بين حشد السيارات وتزاحم البشر، وما كانت جهشته التي بدت كصرخة محبوسة إلا إيذاناً بانفصاله عن روحه الملتاعة عبر الساعات الثقيلة، الطويلة، المفترسة، وهو يتقدم صوب الرائحة الأثيرة الجاذبة الممتدة في أنساغ الهواء الذي يشمه بروح أرهقتها الرؤى المخيفة، وحددها زمن القرية الضارب في الذاكرة العمياء؛ الرائحة المتشربة في كيانه الأول والأخير حين يسعى إليها كالمأخوذ حاملاً على ظهره ميتاً أو قتيلاً، تشيله ريح سماوية من قرية ابتعدت قسراً عن الحياة التي يراها ويرى ألوانها البراقة وتحطه على القبة الحانية كشيخ وقور يلم رعيته تحت فضائه العابق بسر الحياة السرمدية؛ إلاّ هذه المرة الغريبة، التي سرقت منه شوق اللقاء إلى رائحته الأليفة العابقة فيه أبداً، وزرعت في روحه القنية رائحة الكلاب السلوقية والدم والغبار والوحشة والغموض الذي كاد يمسك مفاتيحه الأولى ذات يوم، لولا إنه أصر على أن يكون أعمى القلب، غليظ القلب على امرأته الحاجة، لكنه يعود الآن والرائحة الخائسة تملأ تجاويفه، متضرعاً كمن ارتكب المعاصي البشرية برمتها، باكياً، شاكياً، طافر القلب، متعثر الخطوات، يسابق دقائق التراب وهو يصل إلى مثابته العظيمة، يتقدمه نشيجه المحتبس وصراخه المدفون، وجثة النار التي حملها وقتاً حفر في مساربه البعيدة أخاديدَ من ألم مبرّح؛ تناوبت في حفرها الكلاب المجنّحة والغبار الحار الذي لا ينقطع وأوصال المرأة التي كانت صباح اليوم امرأة فاضلة يقصدها القاصي والداني في قرى الأهوار القريبة والبعيدة ولكنها مع اقتراب الموكب الصغير تحولت إلى جثة منهوشة، مقطعة، متلاشية، رائحة فطيسة لا تطاق، ذرات دماء فتتتها العاصفة الصفراء والغبار الأحمر، كفن مقزز، عباءة متطايرة كلحاء، ذكرى مشوشة في الشارع الطويل، ودموع غزيرة تختصر اليأس والأمل في عيني الحاج المخدوع بما مضى.

توقفت السيارة ملطخة بالأتربة كأنها خارجة من حفرة عميقة، وشخصت أنظار السابلة إلى سقف السيارة، فتوقف قلب الحاج، واحتبس الدم في عروقه وتيّبس الهواء في منخريه. توجّه بكيانه المخذول نحو القبة السرمدية وعيناه تنحشران بالدموع، فيما بقيت أعماقه تلهج بالدعاء للمعجزة والمستحيل لستر الأخوة العارفين الساكتين على خوف من فضيحة والولية الظالمة بسحرها الأسود الذي فرّق ما فرّق من أبناء وآباء وزوجات وأمهات وأرامل وزرع الفِتن بين الأخوة والمحبين والعشاق الملتاعين وهم يجوبون البراري والشطآن عن فسحة أمل... اللهم استرنا بسترك وبحق هذا الإمام الذي حمل راية رسولك الكريم... اللهم اغفر لنا ذنوبنا ما تقدّم منها وما تأخر... اللهم اغفر لها ذنوبها و كفّر عنها سيئاتها... اللهم اغفر للأخوة ذلهم وعارهم في الدنيا والآخرة... اللهم اقتل الشيطان في نفوسنا وطهرنا من الآثام والخطايا... اللهم بحق هذا الإمام العظيم اجعل يومنا سلاماً ولا تُخزنا أمام الناس... وفي احتدام اللحظات الحرجة المكتظة باللوعة والألم واليأس انفتحت عينا الحاج الغارقتان على جمهرة العابرين، ورأى الأيدي تلوّح للراحلة المجهولة تلويحة الوداع الأخير، فأدرك إن رؤياه مضببة ومغبرّة، غير مرئية، رؤيا الشاهد الوحيد المبتلى بالسر المخيف؛ وأفاق من خذلانه قبل صيحة الفزع التي كان ينتظرها تأتي هادرة من فضاء القبة الحانية على الجموع الذليلة؛ لكن الخوف

ما زال يكتنفه ويستشري بجسمه البارد الذي لفظ آخر ارتعاشة وهو يرى الأخوين الصغيرين الطالعين من جوف السيارة يفلاّن حبال التابوت وقد انضم إليهما شخصان عابران آخران، بينما ظل الأخ الأكبر؛ بعيني الحاج المجهدتين؛ متقنفذاً على نفسه منذ وقت طويل دون أن يتحفز للمشاركة في وقفة التابوت الأخيرة، وكأنما اختنقت أنفاسه في رحلة الغبار المضنية، وبدت ندبتهُ أكبر حجماً ولمعاناً، وبرزت كشيء مقزز، ولكنها كانت ذابلة كما يراها الحاج للمرة الأخيرة، فخاف أن يفسر هذه اللحظة المرتبكة التي يتوقعها. وواتاه إحساس لم يكن غريباً من أن كل شيء قد انتهى؛ وأقلقه شعور مرق في خاطره سريعاً بالنهاية السوداء لرحلة الجنازة، فربما ستتبعها جنازة أخرى التمت على دواخلها المعرّاة واختارت قدرها الآن صاغرة؛ لتذبل كشيء تالف؛ جنازة الخوف من افتضاح السر المغلق الذي تناوبت على الامتثال لسطوته أجيال القرية برمتها؛ وما كان صوت زوجته الحاجّة منذ سنين بعيدة إلاّ هراءُ نسوان؛ لكنه انتبه إلى أن الآخرين شرعوا بإنزال التابوت مهمهمين بأصوات متقاطعة ملؤها التكفير والاستغفار والصلوات، ولم يكن لحظتها قادراً على الاعتراف كليّاً بالحقيقة المتكشفة بقلبه، بأمل طرد الخواطر العاصفة الهائجة في أعماقه المبتلاة، فخفّ جسده وتدرع بصمت حائر، تاركاً مقعده وعيناه ترمشان بتتابع لم يكن قادراً على إمساك توترهما الآتي وهما تنغلقان وتنفتحان على كلاب وحشية مجنّحة افترست المرأة التي ماتت في القرية، ولية، فاضلة، مبجلة، ولم تكن عيناه غافلتين عن صورة كلب أملس رابض في الجوف الخائس بلسان طويل يقطّر دماً وعينين مشتعلتين بالنار...

كانت العباءة تتدلى متناثرة كراية مزقتها النبال، ولاح له التابوت كما لو كان صندوقاً متهرئاً أُعيد لصقه أكثر من مرة. وعندما تم إنزاله إلى الأرض شكّ الحاج بثقله، وهاجمته رائحة أكثر عفونة وقرفاً إلا أنه ترك الأمر على الرجال الآخرين المنشغلين بتصفيف العباءة وشدها، وقلبه الخافق لا يهدأ، وما برح الأخوان الآخران يتناوبان في نشيج متقطع حينما علت صيحات المشيعين وهم يضعون التابوت على الأكتاف متوجهين به إلى حضرة الإمام. ولم يكن الحاج متحمساً في مسايرة اللحظة الأخيرة، وكان يلمح آخر قطرات من الدماء السود تلطخ الأكتاف.

□□□

شيء من نار

قصة: حسين علي عبد

الأولاد رحلوا خلف وهم قسري ثم عادوا إلى مستقر تحت الحجر، وتعودت أنا أن أحيا محيلاً حزن الفراق إلى أغنية، تناويتها وزوجتي. البيت الذي شيده جدي ورثته عن أبي. تجعدت ورقت حيطانه ونخرت الأرضة نوافذه وأبوابه وصار بالوسع التنبؤ بسقوطه قبل سنوات أرختها برحيل أكبر أولادي، وكان هذا التنبؤ، مختبئاً بذاكرتي يشغل حيزاً بحجم الأمل.

أقفلت دكاني ظهر هذا اليوم والرجل الذي سلمني الورقة مضى ليوزع البلاغات التي هي بعدد الآخرين المرتبطين بي صلة قربى انحدرت إلينا من مكان لم أولد فيه. الذين أفاقوا من وقع المصيبة جاءوا إلي وأوراقهم في يدهم مستفهمين عما يحدث... سخرت من ذاتي في تلك اللحظة إذ رأيت نفسي أشبه بقائد عجوز أسقط في يده. مررت على الوجوه الحيرى بنظرة محايدة ثم تركتهم عائداً إلى البيت...

عالم حميمي يبعث على ديمومة الأشياء... عالم صنعته ربة بيت، خلقته آلهة بيت، أبواب الحجرات الكثيرة تحيط به كأضلاع مربع فيه الزمن يختصر إلى أشياء بسيطة ولكنها أقدر على الوجود... أفكر أحياناً، أن الكائنات التي دجنت عبر قرون قد هيئت لتعيش في هذه الباحة. بدأت في الأيام الأخيرة أحاول التقرب من سر هذه الجنة الصغيرة التي دفعت بأناس كثيرين للمجيء إليها فضولاً، أو حباً بأشياء أخرى كنت أخاف عليها من الزوال بعد أن مرضت زوجتي إثر غياب آخر طفل ممن كانوا يأتون إلينا. كان الناس يتذرعون بكثرة المشاغل منسحبين عن حضورهم الذي امتد زمناً طويلاً، كنت أفهم سر تخلفهم، ففيما مضى كان جدي رجل دين يجتمع من حوله أهل الحي جميعاً للمشورة في أمور دينهم ودنياهم وتقرباً من نفوذه في نفوسهم... مستعيناً بذلك على بعضهم بالبعض الآخر، وإذ مات جدي في ظروف لا أتذكرها، خيل لهم أن يظلوا على ولائهم الذي تمثلوه في أبي، ولكن شيئاً غامضاً كان يحدث أراه مرتسماً بتعبير الخوف على وجه أمي حين تستمع إلى أبي... فهو يغيب أياماً ثم يعود في ليال بلا قمر مقترباً من سريري ومقبلاً إياي شوقاً يضيء فيّ

فرحاً يثلج قلبي ويهدهدني لأنام على حلم أن أكبر وأصير مثله... رجل علم ومعرفة، وإذا بي أصحو ذات يوم لأجده جاثياً عند عتبة الباب يلفظ أنفاسه الأخيرة، ومن خلل

غطيط الاحتضار الأخير سمعته يقول لأمي وهو يشير إليّ (افعلي شيئاً من أجله) وأذكر أن أول ما فعلته أمي أنها أحرقت كتبه ثم بقيت تبكي بقربي حتى كبرت على دموعها، وعلى فراق الناس الذين انسحبوا وتركوني في شك من أن يكون الذي مضى حلم ليس أكثر. وهاهم قد فعلوها معي أيضاً، بدأ الأمر حين كان الصغار يأتون متطلعين من فرجة الباب إلى جنة زوجتي... تجذبهم ألوان الطيور وأصواتها، ثم أن زوجتي عرفت بعد ذلك كيف تصاحبهم مشعرة إياهم كأنهم ند لها مستعينة بقصص رأيتها تتدفق بإجادة من فمها كأفضل ما يكون القص، فكان إن صارت زوجتي مثار حديث في بيوت الجيران... دفعهم بعد ذلك فضولهم إلى التحقق من صدق ما يتناقله الصغار فكان أن بدأن يترددن إلى الدار، وإذ رأين غضاضة تواجدي معهن في الدار، هداهن التفكير إلى حل تمثل في اصطحاب أزواجهن في الزيارات الأخرى فعاد بذلك إلى البيت سابق عهد حسبته لن يعود، رأيت زوجتي تتألق في تلك الجلسات وتبعث فيها سعادة تجعلها تطوف على وسادة من حلم. هي تعرف عن أبي كل الأشياء التي تعلمتها مني، فكنت أراه في قصصها بطلاً يجوس في حقب الزمان على فرس من أمل مضيء، وفي الليالي التي أقضيها وحيداً في باحة الدار أستذكر وجوه السامعين فيؤرقني ما ينطبع في ذاكرتي منها غباء يكاد يشملهم جميعاً... ولولا الصغار الذين يلتمعون ذكاء عند السماع، لكنت طردت كل الكبار.

دخلت إلى غرفة النوم فوجدتها ممددة فوق السرير مريضة كما تركتها في الصباح وعيناها تطالعان السقف باتساع يوحي بأنها تنظر لمدى أبعد، أرحت جسدي على حافة السرير بالقرب منها. سألتني... دون أن تحول نظراتها العطشى إلى شيء لم أفهمه.

. ما الذي عاد بك مبكراً هذا اليوم؟

وضعت ورقة البلاغ في يدها دون قول... همست بعد أن قرأتها.

. لقد أتت متأخرة... متأخرة جداً...

نظرت إليها... أذهلني الفزع إذ فهمت ما ترمي إليه، فصرخت بها.

. لا... لا تخرفي... أنت أقوى من أن...

وأخرسني أني رأيتها تلفظ أنفاسها بهدوء، مبقية عينيها على اتساعهما الذي بدا في تلك اللحظة أمراً غير قابل للتصديق، ولكن ما حيرني فيما بعد أني وجدت نفسي مساقاً إلى نوبة من الضحك، أفقدني توازني، وسقطت أرضاً فقد خيل إلي أني أنسلخ في تلك اللحظة عن حاضري فأبعث في زمن آخر لأمثل فيه دوراً مؤثراً في مسرحية تتحدث عن مآسي العشاق في عصر انحطاط وتخلف لا يتناسب ومجد الحب الذي يصنعون. لم يعد الآن في البيت حي سواي. بدأ الظلام يزحف إلى الداخل توجهت إلى الفانوس الذي كانت زوجتي تحمله حين تتفقد الدار لآخر مرة قبل أن تنام. أشعلته

ومضيت إلى الباب الخارجي فأقفلته بإحكام من الداخل وتوجهت عائداً في طريقي إلى غرفة النوم... مزمعاً قضاء آخر ليلة مع جثمان زوجتي... سمعت جلبة في الخارج،

وأصوات أناس يخرجون من بيوتهم فيعلو صراخهم، ميزت من بين الأصوات صوت جاري إذ كان يصرخ كأنه يعلنها للجميع...

. لقد جاءوا لم يمهلونا حتى الصباح...

ارتبكت وسقط الفانوس أرضاً واندلق النفط وإذا بالنار تمتد معه لتمسك بالبساط... قفزت في خفة لا تتناسب مع ما مر بي من تعب السنين متجهاً إلى دلو الماء، وإذا بي أقف متردداً في منتصف الطريق بين الماء والنار... وسمعت طرقات تتوالى على الباب.

❑❑❑

حروف عكس النص

قصة: سعيد أبو نعسة

كلمة واحدة أوجدت العالم: كُن!

وكلمة واحدة تنهيه : مُت!

وأنا الواقف بين الكلمتين، ماذا أفعل؟!

ما تعوّدتُ إلا القطع في الأمور، فكيف أتصرف إزاء كلمتين عائمتين ، لا موت فيهما ولا حياة : سلّم نفسك!

ويُسدل السّتار على المسرحيّة!

هكذا بكلّ بساطة...يُختزل النصّ بثلاث كلمات. المقدمة- العقدة- الخاتمة

قل له: سلّم نفسك، فيُسلّم نفسه، وينتهي الفيلم!

كلّ مفردات الموت والعذاب أسهل من هاتين الكلمتين!

كيف سأطلبُ منهُ أن يحمل روحه وحياته وذكرياته ويقدمها إليّ طائعاً مختاراً

بم سأشعرُ، وكيف سأتصرّف؟

الموت أهون عليه وعليّ من هذا الطلب!

ليتهم أمروني بقصفِهِ من بعيد؛ إذاً لحدّدت الهدف بدقّة، ولجلست أُدخن الغليون بيدٍ ولَكبَستُ على الزرّ باليد الأخرى .. فتنتهي المسرحيّة بدون كلام؛ مسرحيّة لاصوت ولا صورة؛ لا لون ولاظلال، لا ممثلين فيها ولاجمهور، مسرحية لا أُشاهدُ فُصُولها ولا أَسمعُ منها حرفاً، مع أنّني الكاتبُ والمُخرج والمُنتج والكومبارس في آن . تبدأ بكبسة زِرّ وتنتهي في لحظة واحدة إلى حطام وأشلاء..

مسرحيّة اسمها: مُت!

لكنهم أصدروا إليّ أمراً واضحاً، لا لبس فيه :" نُريده حياً! الأمور تحت السيطرة تماما...المدينة محتلّة، والتجوّل ممنوع، والمعلومات مؤكدّة، سُرّبت إلينا من مصدر مُطّلع، رفض

الكشف عن نفسه.. سَلّمَ واستلمَ ... فما عليك إلا تطويق المبنى بقاذفات الموت، والإمساك بمُكبّر الصوت، والنطق بمكلمتين بسيطتين: سلّم نفسك.. فيُسلم نفسه، وتنتهي مَهَمّتك؛ الآن تحرّك وبدون إبطاء!"

قيدٌ جديد يُضاف إلى الأصفاد والأغلال التي تخنق حريّتي.. بعضها سعيت إليه بظلفي، وجلها أُرغمت عليه.. فأناخ عليَّ الدهرُ بتناقضاته فكنْتُ: (ناوُزْم)!

أو على الأصح: الملازم (ناوُزْم)! رتبة عسكريّة تقدّمت على اسمي فصرتُ أسيرُ وراءها ساهماً كالمضبوع!

طرتُ من الفرح لحظة التخرّج في الكليّة العسكريّة، تطاولتُ كالطاووس، وشدّ الزّهو قَسمَاتي فأعاد إليّ بهجة الطفولة.. عُلّقت النجمة النحاسية على كتفي، فزويتُ عيني لأكحلها ببريقٍ أخّاذ، حَلَتْهُ الشمس على صفحتها انتصارات سداسيّة، ورمزاً لمُلْكٍ صنَعَه حامِلُ المقلاع في غفلة من التاريخ على حساب (جالوت) ، أمام أسوار (أريحا).

ما كنت أعلم أنني (سيزيف) هذا الزمان، وأنني حملت بدل الصخرة صخرتين، واحدة احتلت كتفي الأيمن، والأخرى تربّعت فوق الأيسر!

في لحظة واحدة انقلبتُ رأسا على عقب! كنت جنديا عادياً أوُ مرّ فأطيعُ! أُنَفّذُ ثم أعترضُ! فصرتُ ملازماً، أُنفّذُ ثم لا أعترضُ، (بلا تشبيه) كالحذاء بين مطرقة أل (فوق) وسندان أل (تحت)، مسؤول أمام ال(فوق) ومسؤول عن أل (تحت)، متّهم بالتّقصيرعلى الدّوام، مكروه من الجهتين على حدّ سواء.

وجدتُني أقفُ كالمسمار، أُنشدُ قَسَمَ التخرّج، بأن أَحرُس شرفَ علمٍ أبيض، يُطوّقه نهران أزرقان، ونجمةٌ تسبح في الوسط، تشبه هاتين النجمتين اللتين تثقلان كاهلي.

وها أنذا اللحظة .. أنوء تحت ستّ نجمات سداسيّات تتقاسم كتفيّ، وتختصر قائمةُ تعج بإنجازات نقشتُها على أَمداء، قيل إنّها حدود الوطن لذاك العام!

تنوعت المهام وتعدّدت بتعدّد الجبهات، ولهجات الأعداء وكنتُ أُديرُ المعارك من وراء الجُدُر لا يفارقني الغليون، ولا زِرّ التَحكُم عن بُعد.. لكنني الآن مُطَالَب بأمرٍ مختلف : اعتقال رَمْز!

ماذا لو رفضتُ المَهمّة ؟! وليكن ما يكون!

لقد بُسّط الأمرُ، وخُطّط له بإحكام... أَيّ مُلازم عاديّ يقدر على تنفيذه بسهولة، وسينال بعد نجاحه رتبة جديدة، ونجمة أخرى.. لِمَ أنا بالذات لهذه العمليّة؟!

ألأنّي آمرُ أَحد سجون (القدس)، وسأقود الرجل لينزل ضيفا على سجلاتي؟

أم لإجادتي اللغة العربية.. وسأتقن المناداة عليه عبر مُكبّر الصوت، ولن ألثغ عند نطق (الراء) في اسمه، وسيظن أنني أحد أبناء جِلْدته، ممّن يخدم جيشنا، لن يفاجأ بإتقاني البارع

للعربية.. كما فوجئ بي اللبنانيون يوم أقمنا الحواجز في شعابهم، نُحصي عليهم الأنفاس وندقّ بينهم عطر منشم!

هو لا يعرفُ مَن أنا! ولايدرك أنّني في مثل سِنّه، وُلدتُ قبل نكْسَتِه بكمشةٍ من الأعوام، وأنّني درستُ الحقوق مثله تماماً قبل التحاقي بالكليّة العسكرية... الحقوق لاتُطعم خُبزا!

من أين له أن يعرف أنّني جالستُ الطلبة العرب في الجامعة العبريّة، وسعدتُ معهم في محاضرات اللغة العربية، وطربنا لعجائب لُغة الضّاد، تعطيك المعنى عينه أحيانا، حتى لو قرأت الجملة معكوسة من اليسار إلى اليمين: بلح تعلق تحت قلعة حلب!

لم أفهم سرّ استفسارهم عن تعلّق البلح تحت القلعة، وتساؤلهم: متى ينضج البلح؟!

لكن ما وعيته يومها أن أسمي: (ناورم) إذا قُرئ من اليسار إلى اليمين يصبح اسماً عربياً فصيحاً!!

كانت المشاحنات الدموية تدور بيني وبين زملائي العرب، تبدأ لغوية وتنتهي سياسية ككل موضوع شرقيّ!

كانوا يصرّون على نبش القبور، بحثا عن مجد عفا عليه الزمن!

هزئت بهم يومها: أنتم تجترّون التاريخ، وتُرغمون عقاربه على الدوران من اليمين إلى اليسار!

وتكتبون لُغتكم من اليمين إلى اليسار أيضاً! أما علمتم بأن حركة الشعوب الحيَّة كلغتهم تسير حسب عقارب الساعة من اليسار إلى اليمين؟!

ماهذه الأفكار التي تتجاذبني الآن؟ سأصل إلى (رام اللّه) لمحاصرة غريمي بعد قليل..

هو ذكي جداً.. يوقن أنّ قول القوي فعلٌ، وأنّ رفْضَه تسليم نفسه سيقضي عليه وعلى عشرات المحاصرين معه..

سيخرج إذاً..وسأقف أمامه وجها لوجه، كما وقف صديقي (يناريد افاتسم) في (قصرنبا) أمام ذاك الشيخ، الذي قاوم مُعتقليه بسلاحه الفرديّ حتى نفذت منه الذّخيرة، فاقتاده (يناريد افاتسم) مخفورا على متن طوافة عسكريّة إلى سجن (عسقلان)؛ تبسّم الشيخ المعتقلَ آنذاك، رغم غور الطعنة وقال لسجّانه :" لو عكستَ حروف اسمك، فماذا ستقرأ؟!"

(أبتاه... أجز عنّي هذه الكأس) لسوف استجمع قواي، وأدوس مشاعري وأحاسيسي ثم أحمل مكبّر الصوت قائلا بالفم الملآن: سَلّم نفسك!

لن أتذكر لحظتها غير الأمر الصادر إليّ، وقَسَم التخرّج، وذاك الكرسي الذي لن يتّسع إلا لواحد مِنّا فقط! وسآمُرُه بالانبطاح أرضاً... لا ... لن أفعل ذلك.. الأمر العسكر ي محدد وجليّ: اعتقِلْه حياً! لن أذهب في التفاصيل إلى أبعد من هذا..إلا إذا شعرتُ بالخوف من شئ ما!

سأقيد يده اليسرى إلى ظهرحِزامِه ، ثم أجمعُ يده اليمنى مع يُسراي في قيدٍ واحد،حتى لا يُفكّر في الفرار.. وإلا عاجلته بسلاح يمناي... ولن يهنأ لي بال حتى أغيّبه في دهاليز السجن..

مملكتي التي يحسدني عليها الغريب والقريب!

سيشكّ النظارة فينا.. سيتساءلون: مَنْ يُقيّد من ؟!

سألقي به في غياهب حجرة يحرسها الفولاذ الأصمّ...

سأنظر إليه... أراه خلف القضبان.. ويراني خلف القضبان.. أيّنا المسجون وأيّنا السجّان؟

كلانا يعيش داخل السجن!! أمْلكُ حريّة الدخول والخروج والنوم ومداعبة أطفالي.هذا صحيح!!

ولكن أحدا لا يذكرني بخيرأو حتى بِشرّ، مجرد رقم في معادلة الحرب والقتل، بُرغيّ في آلة البطش يمكن الاستغناء عنه في أية لحظة!

أمّا هو... فالكون يلهج بذكره.. يتابعه على الشاشات... ينتظر انفتاح فمه ليسمع الكلمة والموقف الحازم!

لماذا اختاروني لهذه المهمة؟!

لحظة خروجه، ووقوفه أمامي ستكون أصعب اللحظات! سيسدّ الأفق بصدره العارم وهيبته الصاعقة... ستخترقني نظرته المتفائلة .. لن أجرؤ على النظر إلى وجهه .. سأتذكر المظاهرات التي قادها بنفسه، وتحليلاته السياسية التي خلبت ألباب متابعيه، ونَصّبَتْه قائداً شعبياً.. مِن أعماق الجماهير يَصعْد، دون انتخابات أوتعيين، وإلى القلوب يعود بالحب والأمل!

هاهي (رام اللّه) أخيراً.. إن هي إلا دقائق معدودة، وأكون أمام المهمة..

ماذا يقال في مثل هذه المواقف؟!

لماذا لا يرنّ هاتفي المحمول الآن، مُصدِراً إليّ أمراً بالتراجع.. وإلغاء العملية؟

أما من احتمالٍ بكذب المعلومات المتعلّقة بمكان وجوده ؟!

ليت الواشي يكون كاذبا، حتى أتخلّص من عنائي!

لماذا لم أقرأ كتاباً عنوانه: كيف تقبض على زعيم؟ وليكن مؤلّفه روسياً مثلي...ربما هو الذي دخل على (هتلر) للقبض عليه.. (الفوهور) يومها، كفاه مؤونة الموقف ... وانتحر!

فهل سينتحرغريمي؟! ليته يفعل، قبل أن أُطلِق عقيرتي صارخاً: سَلّم نفسك!

لم يعجبني (موسوليني) على الإطلاق.. هرب متخفيّا كاللصوص فاغتاله الشّعب!

كان عليه أن يزنّر جسده بالديناميت.. ويبقى في قصره بكامل أناقته.. جاهزاً للانفجار.. كان عليه أن يختار ميتة شريفة تُنهي حياته كبَطَل مقتنع بإنجازاته الوطنية..

ترى... أيكون غريمي قد لغّم المبنى.. وهو ينتظر قدومنا ليهدم الهيكل عليه وعلينا..
التاريخ عندها سيعيد نفسه، ولكن بصورة مقلوبة!
إذا الأفضل أن أخاطبه من بعيد... وأعطيه مهلة لتسليم نفسه.. وإلا قصفتُه من مكمني البعيد..
ستحدث مجزرة.. هو المسؤول عنها..؟
سأعطي الأمان لرفاقه.. لن يصدّقوني
سأقول له بصوتٍ عالٍ : أُقسم بشرفي
سيضحك ضحكة أسطورية
لماذا لا يثق بي؟ لماذا لا يثق بي أحد؟
في (روسيا) لم يكن أحد يثق بنا رغم عيوننا الزرقاء وشعورنا الشقراء وانبثاقنا من تربة واحدة.
قبضوا خبزاً كثيراً لقاء ترحيلنا إلى(تل أبيب).. قالوا لنا: أرض الميعاد.. تاريخ الأجداد...
جنة عدن نسيمها الطّيب والبخور.. أرضها ذهب وماؤها عسل.. أمن وأمان.. سِلم وحياة !!
لو كنت أعلم الغيب لاخترتُ الواقع المُرّ.. هناك في (روسيا) ولما ذقتُ الأمرّين..هنا!!
(لو أني أعلم خاتمتي، ما كنت بدأت)
إذا كنت اليوم أُعاني .. فما مصير أولادي غداً؟! سأفكر في الإجابة عن هذا السؤال فيما بعد!
مهمتي ستبدأ اللحظة .. فقد وصلنا ..! سأصدر الأوامر.. أنا قائد العمليّة:
طوَقوا المبنى واتركوا بينكم وبينه مسافة انفجار!
هاأنا أحمل مُكبّر الصوت.. أحاول النطق ..س..س..سل..سلّم نف.. نفسك!
قلبي يرتجف ويدي ترتجف معه!
يخرج صوتي خافتاً مهترئاً متلجلجا كصوت مصاب بمرض (الباركنسون)..
لا أتحمّلُ الموقف .. القشعريرة تبلل جبهتي بالعرق.. أتراجع إلى الخلف..
ينتزع مِنَي أحد جنودي مُكبّر الصوت .. ويدير وجهه صوب المبنى زاعقاً : " سلّم نفسك– المبنى محاصر.. سأعدّ للعشرة – وإلا دُفنْتَ تحت الأنقاض ومن معك!"
واحد.. اثنان.. سيسود صمت مطبق! وستخشع الآذان، وتتفتح العيون.

ثلاثة.. أربعة.. ستتوقف الأرض عن الدوران !

خمسة.. ستّة.. ستتهافت وسائل الإعلام لرصد الحدث!

سبعة .. ثمانية.. سيأخذ الجنود وضع استعداد، متأهبين لإطلاق النّار !

تسعة... ويخرج الرجل شامخاً، كالطّود ، أعزل وحيدا!

يأمره جنودي بالتقدّم على مهل.. يتأكدون من خلوّ خصره من حزامٍ ناسف!

يطوّقون كلّ خليّة فيه.. ويقيّدون يديه خلف ظهره!

ينظر إليّ قبل ركوب السيارة العسكرية... فيرى المشهد عينه!!

سأُحشَر معه في سجنٍ ، كنتُ المُشرف عليه قبل ساعاتٍ فقط!

هو سيحاكم بتهمة الإرهاب وأنا بدعوى رفض تأدية مَهَمّة عسكرية!

سيجِد لَهُ أُمّا تبكيه وعشرات المحامين يتقاطرون متبرعين للدفاع عنه!

أما أنا فسأنتحب طويلا طويلا في عزُلتي.. حتى أُعلن توبتي النصوح، واستعدادي لتنفيذ أمرٍ جديد.. لا أجرؤ على عكس حروفه !

❑❑❑

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

قراءة في رواية (المغيب في مونتيفيديو)

المغيب في مونتيفديو "رواية للكاتب المسرحي الشهير عوض شعبان، تروي قصّة مواطنٍ سوري من "إدلب" يُدعى أحمد صالح، هاجر إلى الأوروغواي مُثقلاً بعبئين كبيرين هما: تقاليدُ مجتمعه المتناقضة مع تقاليدِ المجتمعِ الجديد الذي حلَّ فيه، وحقدُه على الغرب، عدوِّ العرب والمسلمين. وهذان العبئان نغَّصا حياتهُ حيث كانا دائماً مصدر قلقهِ وحزنِه وعدمِ استقراره، وسوءِ وضعه المادي، ورغم معرفته أحياناً بأنه مخطئٌ، ورغم النصائح التي أسداها له مواطنُه السوري طانيوس العلم، بضرورة التأقلُّمِ مع بيئته الجديدة والإقلاع عمّا يُعانيه ويُفسدُ عليه هناءة العيش.

وقبل تسليط الضوء على أبعاد الرواية وحيثيَّاتها، والوقوفِ على بنائها الفنِّي وبخاصة الأسلوب، يجبُ أولاً إبراز المحطَّات الرئيسة أو المراحل التي مرَّ بها أحمد صالح بطل الرواية.

المرحلة الأولى:

هي رحلةُ سبعِ سنواتٍ قضاها في متجره الصغير في "تاكواريمبو" المدينة الريفية الواقعة وسط الأوروغواي، مسوقاً بهواجس الحنين إلى بلده وأهله، مع أسفٍ ولومٍ وعتابٍ وحيرة، بين ما أمَّلَ به نفسه وعاهد والده، وبين سُوءِ وضعه المالي، في حين أنَّ مواطنه السوري طانيوس العلم يعيش في بحبوحة وارتياح وسعادة، وأنّه متزوّجٌ وله أولاد، وأنّ جاره اليهودي التاجرَ الثري، يغصُّ محلُّه بالزبائن ويكسبُ أرباحاً هائلة، بينما هو يجهدُ ليؤمِّن قوته، فلأنَّه يبتاعُ بضاعة متجره بأثمانٍ باهظةٍ بوساطة عميل له في العاصمة مونتيفيديو وبالتقسيط. ولهذا فكرَ بالسفر إلى بونس أيرس عاصمة الأرجنتين لابتياعِ بضاعتهِ من مصدرها بأسعارٍ تحقق له الأرباح التي يتمناها وبذلك يحسِّنُ وضعَهُ المادي ولكنَّ من أين يأتي بالمال؟ استقرض مبلغاً من مواطنه طانيوس العلم وسافر، وبسفره تُطوى مرحلة من حياته... وتبدأُ أخرى...

المرحلة الثانية:

بدأت هذه المرحلة بتعرُّفه على فتاةٍ حسناء تُدعى دولوريس هي ابنة صاحب الأوتيل الذي نزل فيه في مونتيفيديو عاصمةِ الأورغواي، تمهيداً لانطلاقه إلى بونس أيرس، وتحقيق حلمه بجمع المال ليستطيع تنفيذ

رغبته بالزواج من بنت عمِّهِ "زينب" ا لتي سيطلُبُ من أهله إرسالها له. مدّد إقامته بالأوتيل حيث نشأت علاقةٌ حميمة بينه وبين دولوريس، انتهت بالاختلاء بها في إحدى حُجرات فندقٍ مشبوه.

وهذه الفتاة التي أصبحت امرأة قد أثرت في حياته تأثيراً جعلتهُ ينسى بعض هواجسه لكثرة ما محضتْهُ من حب وإخلاص، حتّى أنه فكّر بالزواج منها رغم تخيُّله لوالديها فرديناندو وإيزابيلا العدّوين

اللدودين للمسلمين. تابع سفَرَهُ إلى بونس أيرس وعاد بالبضاعة التي اشتراها، تواً إلى تاكواريمبو ولم يمرَّ على دولوريس التي بقيت تُشغل حيِّزاً كبيراً من تفكيره إن لم تتملك كلِّيَتَهُ. وبعد أن أطلع مواطنه طانيوس على محتوى الرسالة التي أودعته إيَّاها دولوريس وكان يجهل مضمونها لأنه لا يُحسنُ فهم اللغة الإسبانية جيداً. وقد أنَّبه طانيوس على فعله المشين، وهذا ما جعله يُفكِّر جدِّياً بالسفر إليها وطلبها زوجةً له، وفيما كان يُعِدُّ نفسه للسفر، وصلته رسالةً من أهله تفيدُ أنَّ زينب ستصل غداً إلى "مونتيفيديو"

المرحلة الثالثة

بدأت بوصول زينب وزواجه منها وقد أنجبت له ثلاث بنات. وكان وضعه المادي يتحسنُ شيئاً فشيئاً حتى أصبح له رصيدٌ في البنك. وقد صارح طانيوس العلم بأنَّه شُفي من تمزقِّه النفسي ولن يُصاب باللُّوثةِ التي كان ينعته بها. إلاَّ أنَّ الملل كان يتملكُّه، فشعر معه بالحاجة إلى التغيير ليجدِّد حياته، فترك السيجارة وأخذ يُدخِّنُ الغليون ويعتمرُ القبّعة، حتى أنّ كتب التاريخ التي كان يتلهف إلى قراءتها بات يملُّها... وإلى ذلك كان يحسُّ بالضيق، فقرَّر السَّفر للخروج من الرَّتابة التي يعيشها، وغالباً ما كانت ذاكرته تستحضرُ النساء اللواتي مررن بحياته ومنهنَّ دولوريس التي يصفها بأنها أشغفهنّ نضارةً وصفاءً وإخلاصاً، هذا عدا زوجته طبعاً.

المرحلة الرابعة:

بدأت بسفره إلى مونتيفيديو ولقائه دولوريس التي فاجأته بتقديمها له طفلها البالغ من العمر تسع سنواتٍ وقد أنجبتهُ منه وأسمتهُ أرماندو أي "أحمد" على اسم أبيه وبعد تبادُلِ المواقفِ المؤثِّرة والحزن العميق وتحجُّر الدُّموع في المآقي، تركها ليعود إلى زوجته وبناته. وأثناء صعوده إلى الباخرة، تخيَّل دولوريس تُلوِّحُ له بالمنديل الأبيض مُودِّعةً إيَّاه كما حدث أن ودَّعته أثناء انتقاله إلى بونس أيرس منذ تسعِ سنوات ونيِّف. وفي الباخرة شعر لأوَّل مرّةٍ أنَّه لا يحقد قلبه على أحد.. فكّر بالموت كثيراً، وفي لحظة ذهول هوى من على متن الباخرة إلى الماء وغرق. وبذلك تنتهي قصةُ مواطن عربي في دنيا الاغتراب سيطرت على كليَّته الوساوس فجعلته غريباً في غربته، في فكره، في زمانه... إنها بحق وكما يقول ناشر الرواية: "تكشف معاناة الإنسان العربي المغترب الذي تتآكله العُقَدُ النفسية، فتُحيله نمطاً مُشوَّهاً من جيل الهزيمة..."

حول الأبعاد

إن التجربة القصصية في رواية "المغيب في مونتيفيديو" هي تجربة نفسية اجتماعية قومية، تمحورت حول بطل وحيدٍ هو أحمد صالح، الذي اقتلعه الحرمان يافعاً من أرض بلاده ومن بين أهله ليحطَّ به رحلاً في إحدى دول أميركا اللاتينية "الأوروغواي" حيث دارت أحداثُ حياته.

كم تراقصتِ الأحلامُ والآمالُ في صدر الشاب في جمع المال! وكم كان مُفتتناً باسم أميركا التي وصفها قبل قدومه إليها بالفردوس الموعود. لكنّ تجربتهُ التجارية الفاشلة، حوّلتْ آمالهُ وأحلامه إلى همومٍ ومتاعب وأحزانٍ. وهذه التجربة قادتهُ إلى أبعد من ذلك. إذا أيقظتْ في نفسه الحنين الدَّائم إلى أهله ووطنه: صوتُ أبيه يرنُّ في أذنيه "هيَّا يا ولد... انهض... اتبعني إلى الحقل.." وصورةُ أمه وأخوتهِ لا تفارقُ خيالهُ سواء في اليقظة أم في المنام... وكذلك صورةُ مجتمعه العربي بلحمه ودمه كانت في لحمه ودمه... حتى الألفاظُ الناعتَـةُ لـم تفـارق لسـانه مثـل: قـوَّاد، قـوَّادة، ديّـوث، القُحَّـة، أوغـاد... الـخ هـذا إضـافة إلـى الأمثال الشعبية التي يُقرِّر بها عقب كلِّ إحساس أو حالة تنتابهُ: "العمل من الفجر إلى النَّجر.. المال يورث المال والقمل يورث القمل... إلى جملة من التقابل بين الأرض التي هو فيها وأرض بلاده.

والتقابلِ بين النساء الغربيات والنساء الشرقيات. في مثل قوله "التفاعلُ مستحيلٌ مع مثلِ هؤلاء النّاس الذين يستخفون بالمسائل التي تُسفكُ من أجلها في بلادنا دماءٌ غزيرة... إلى قوله "عندنا في إدلب يُقطَعُ رأسُ المرأة التي من هذا النوع..." ذلك إشارة إلى اللواتي تَخُنَّ أزواجهنَّ.

كما أيقظتْ تجربتُهُ فيه عدائية الغرب للعرب، هذه العدائيَّة التي تحوّلت فيما بعد إلى عُقدٍ نفسية عاناها بكلِّ جوارحه وإحساساته، حيال كلِّ مشهدٍ أو موقف. فالمدينة التي كان يقيمُ فيها "تاكواريمبو" تخيَّلها ريفيةً كبلدته إدلب لكنَّه كان يرى فيافيها الشاسعة أشباحَ أفاعي تكمنُ له عند كُلِّ أجمة وحتى الأسماء في سمعه أصبحت رموزاً عدائية. ألم يتخيَّلْ اسمي فردينادو وإيزابيلا أبوي دولوريس ملكين على أراغوان وقشطالة، عدوّيّ المسلمين اللدودين، وهما اللذان زرعا حروب الاسترداد التي كانت المقدمة للحروب الصليبية فيما بعد... والقديسة ريتا هي نفسها الفتاة الصغيرة التي شوهدت مع أخيها الطِّفلِ وهما خارج قريتهما في إسبانيا يسألان الفلاحين والرعاة عن مكان تواجد الكَفَرَة المورس... أي المسلمين ليقاتلاهما... وألم يَرَ في اليهودي دانيال رمز الصهيونية العالمية التي اغتصبت فلسطين. وألم يقلْ في اعتلائه لزوجته "ساره" أنَّه يعتلي يهود العالم كلّهم. وبلغتْ كراهيتُه مداها إلى اعتبار الغربي المادي يفرض علينا بالقوة إنجازاته الحضارية، وقد أفسدونا بالسينما والرقص، وجعلونا رهائنَ الأدواتِ والأزياءِ التي يبتكرونها لنا.

وإذا كان يَفرُّ أحياناً للتخفيف من عنائه إلى أحضان النساء، فما كان هذا ليرضيَهُ إذ أضاف به إلى نفسه معاناة جديدة هي عقدة الخيانة عند النساء الغربيات اللواتي تخنَّ أزواجهنَّ رغم البحبوحةِ التي هُنَّ فيها. وهذا ما جعله يرفضُ الزَّواجَ من نساءِ تلك البلاد، لأنَّه لا يثِقُ بهنَّ ولكونهنَّ من غير ملته، فلهذا كان يرغب بالزواج من "زينبَ" بنتِ عمِّه لأنها من لحمه ودمه، على حد تعبيره.

أجل لقد لازمته هاتان العقدتان: عقدة الحقد على الغرب، وعقدة الخيانة طيلة أحداثِ حياته، إذ منعتا عليه التَّأقلُم بالمحيط الذي هو فيه، رغم اقتناعهِ بأنَّ مواطنَيه السوريين طانيوس العلم وعلي سيف الدين المتزوجين من بنات تلك البلاد يعيشان برخاءٍ وسعادةٍ وراحةِ بال.

أجل! لقد كانت حياتُه في تمزّقٍ دائم وفي كروفر، في المواقف، في التفكير، في التساؤل. ما إن يُقرِّر شيئاً حتى يتراجع عنه، ما يعتبُرُه خطأً يعود ليؤكِّد بأنَّه صحيحٌ. كان متقلِّباً في حياته كما الحرارة في صعودٍ وهُبوط. وخيُر دليل موقفُه التَّجاذُبي من دولوريس رغم أنّها مَحَضَتْهُ كلّ الودّ والإخلاص والثقة، وفتنتهُ بسحرها وجمالها وتمنَّاها أن تكون زوجة المستقبل بقوله فيها: "بيدَ أنّ تلك الفتاة هي حفيدةُ سفَّاحي الأندلس..." إلى أن يقول: "إذن فأنا وقعْتُ أخيراً صريعَ الحُبِّ، لكن، كيف أحبُ فتاةً من غيرِ بلدي وملّتي. وكلُّ الدلائل تشيرُ إلى أنَّها ابنة سفاح... "يفرك جبينه، هَبْ أنّها بنت سفاح، ماذا يُغيّرُ في الأمر؟ ومن أنا لأضبط تصرُّفاتِ الناس وأجعلَ من نفسي قيِّماً على أخلاقِهم؟ قد أكونُ مجنوناً بالفعل ولا أدري حقيقة نفسية فأحْكامي المغالية هذه على الآخرين وتصرفاتهم قد تودي بي إلى أحد المصّحات العقلية ذات يوم..."

وقد برز التجاذب عنده في الإفصاح عن فضاءِ أعماق نفسه بقوله حيال طرْحٍ لدولوريس: "ماذا أقول؟ هل أكشفُ لها عن حقيقةِ مشاعري إزاء الغرب والغربيين؟ قد تضحكُ عليَّ وتسْخَرُ منِّي، حَتْماً ستَعْتَقِدُ أنّي مصابٌ بلوثةٍ... قد يكون طانيوس العلم مُصيباً أني بحاجةٍ إلى طبيب نفساني..."

أجل بهذا التجاذب كانت معاناته وكان تقلُّبهُ، وكان تدفق الخواطر والهواجس، إلى نفسه، إلى فكره، وبسببها هوى من على متن الباخرة ولاقى حتفه.

وقد تلمَّسنا بعداً إنسانياً شاملاً تجلَّى بقول علي سيف الدين لأحمد: "الناس هنا قلّما يفكرون بالغزو الفكري... ألا ترى أنَّ اهتمامهم منصبٌّ على تحسين أوضاعهم الحياتية؟ أتجهلُ كونهم فقراء مثلنا ويُعانون مثلَ ما نعانيه؟ ألا تعرف يا صديقي أن من بين هؤلاء الذين نُعاديهم أناساً يُحبُّوننا ونتزوجُ من بناتهم؟ هم فقراءُ يكافحون من أجل حقِّ أطفالهم في الحياة الكريمةِ، ونسوا منذُ زمن بعيد، ما أنت تتحدَّثُ عنه..."

وإلى ذلك حفلت الرواية بأبعاد جغرافية وتاريخية وهذا يعود إلى سعة ثقافة الروائي واطِّلاعه ومعرفته الدقيقة بالمكان الذي كان مسرحاً لأحداث روايته. ولِمَ يفتُه كلُّ هذا؟ وهو الذي عاش الغُربة ومعاناتها وبخاصة في أميركا اللاتينية، ومنها عاد بروايتين: الآفاق البعيدة "والمغيب في مونتيفيديو" فلأنَّه من شرط الروائي أن يعيش أحداث ما يكتبُ أو أن يلاحظها... والروائي عوض شعبان عاش، ولاحظ فكتب.

-البناء الفني والأسلوب

تميَّز أسلوبُ الكاتب بقدرة فائقة على إبراز التجاذبِ داخل النفس بوساطة الكلمة التي يشحنُها طاقاتٍ تعبيرية منها تساؤل أحمد في القطار، وهو في طريقه إلى "مونتيفيديو" للمرة الأولى: "لماذا أنا من دون باقي الناس مُقطّبُ الوجه صارمُ الملامح؟ هل لأني غريبٌ؟ أعتقدُ أنّ معظمَ هؤلاء المسافرين غرباء أو متحدِّرون من غُرباء. فمجتمع أميركا اللاتينية كلُّه مُكوّنٌ في الأصل من مهاجرين، فتفاعلوا في ما بينهم وأنشأوا مجتمعاً متجانساً. لكن لماذا أنا نسيج وحدي؟

والوصفُ الخارجي الحسِّي هو في الوقت نفسه وَصفٌ داخلي نحو: "تُلقي دولوريس عليه تحيَّة المساء، وهي واقفةٌ بباب الصالون، وكلُّ ما فيها يبتسمُ له، العينان والفم والأطراف، حتى الفستان والحقيبة الأبيضين..." وبعد رَدِّ التحية يقول: "لقد زال تجهُّمي فانفرجتْ أساريري، أراهنُ على أنّ الغضون الثابتة بين حاجبيَّ قد تلاشت".

لا شك أنّ في وصف دولوريس تغلغلٌ إلى أعماق نفسها واستجلاءُ إحساسها بالفرح تجاه أحمد. وفي وصفِ أحمد مبادلة دولوريس الإحساس نفسه.

هذا إضافةً إلى شحن الكلمة أو العبارة بطاقات تصويرية: "وجه دولوريس مشعٌّ كزجاجات هذه الثريا". وأحمد عمود مُنْتَصِبٌ من الغرانيت الداكن "إلى قوله" قلبه يضجُّ بالفرح النامي على أنقاضِ حواسه النائمة "إلى" تضاريس وجهها الجميل.

والقلب كشاشة التلفزيون في الأجهزة الالكترونية... "وكان تشابك اليدين مُوصِلاً كهربائياً بين جسمين ناقلين للحرارة... وأنف أحمد بات أكثر نُمواً كخيارةٍ مزروعه في وجهه المُعافى..."

ونجد تراسلاً بين العاطفة والعقل في قول دولوريس: "الحبُّ في المشاعر الدَّفينة في خلجات القلب، وليس في مفاتن الجسد... وكذلك في أحد مواقف أحمد نجد حواراً داخلياً مُتحلِّلاً من العاطفة والمحتكم إلى العقل، غريب أمرُ هذا الرجل المتردِّد المترجِّح بين بين فيقول: "لن يكون وضعي مع دولوريس أسوأ مما هو بدونها ليتني لم أُرسلْ في طلب بنتِ عمِّي. فمن المؤكَدِ أن زينبَ تستطيع التكيُّف مع هذه الأجواء... ومن يؤكِّدُ لي أنها لن تُضاعِفَ إحساسي بالتوحُّش.."

والسَّردُ ليس سرداً روتينياً جافاً، إنه سردٌ حيوي تتلَّمسُ الحياةَ منه مُشبعَّةً بتساؤل عمقي في كشف حقيقةِ النفسِ الإنسانية وما تُعانيه من تجاذبٍ بين الواقع المنظور واللا منظور، بين المعتقد وما يناقُضه، بين المعقول واللا معقول: "يعود من الشاطئ تتنازَعُهُ الهواجس الكثيرة. ما الفائدة من حُبِّي لهذه البنت الغريبة؟ فأنا أعيشُ في الشرق بكلِّ أحاسيسي. ألا يُفَسَّرُ وَلعِي بها خيانةً لأفكاري وامْتهاناً لقراءتي في التاريخ؟... وفي طريق العودة إلى الفندق، كان يشعُرُ أنّ ثمّة علاقة بين حركات قدميه وملامحِ وَجْهِهِ، ولو كان معه مرآةٌ لشاهَدَ انفراجَ هذه الملامح المنقبضة مع تسارع خطاه إليها...

والوصف في السياق دقيقٌ وممتعٌ ومُشوِّقٌ: "ابتسمت له (ويعني دولوريس) بتحريك شفتيها وتسليط بريقِ عينيها على عينيه. يا للعينين الصغيرتين! ويا لَبُؤْسهما أمام هذا الفيض اللا نهائي من الدَّعة المجبولة بالغموض والإثارة..."

هذا إلى جانبِ الوصفِ الدقيق للأماكنِ والمُدن والساحاتِ في غير مكان من الرِّواية وفي الوصف قراءة النفس من خلال المشهد. ففي وصفه للخادم ألفونسو يقول: "كان ألفونسو المُتَدثِّر بمعطف عتيقٍ مهترئ، يقفُ أمام الشاحنة التي تُفرغ كميات من الحليب وملامح وجهه المشدودة تكاد تصيح بأعلى الصوت: أنا مقرور.

وكم يعقب الوصف الدقيق والتساؤل تقرير... هذا ما حَفِلَ به الفصل السابع من الرواية... كما جاء التقرير بعد كلِّ إحساس: "فالظمآن لا يرتوي من السراب والخائف لا يطمئنُّ وسط المقبرة..."

أما الاستطراد الماثل في الرواية فهو نوعٌ من التَّقَابُلِ النفسي بين ما هو عليه أحمد في اللحظة وبين ما تختزن ذاكرتهُ من أحداث عاشها في الماضي أو تلَّمسَّها، وهذا هو المنطق التخَيلي في ربط أحداث حياته ببعض وقد حصل ذلك في استحضار صور النساء اللواتي عرفهنَّ وكانت لهنَّ مواقفُ تأثيرية في حياته... من فيفيان التي عرفها في إدلب إلى الدُّونا مرسيدس زوجه المثقف إلى سارة زوجة اليهودي" إلى كارمن" خادمتهِ ومقابلة كُلِّ ذلك بإحساسه تجاه دولوريس وفي إثارةِ موقفه السلبي من كلِّ النساء الغربيات اللواتي لا يُؤْتمَنَّ كزوجات ومقابلة ذلك بالمرأة العربية وأمانتِها الزوجية... فضلاً عن المقابلة النفسية تُجاه الأرض والأسماء الرموز وغيرها...

وقد احتفت الرواية بصورٍ شعريةٍ رائعة من مثل القول في دولوريس: "عيناها تدعوان إلى وليمةٍ على شفَتَيها". وما جاء في رسالة دولوريس إلى أحمد: "سَعَيْتُ إليك كما تسعى الفراشةُ إلى الضوء لهفى إلى حتفها... "وما جاء من هذا القبيل في الرسالة أيضاً: "إذا كُنْتَ لي الشمسَ التي تنيرُ ظلمات الكون. المطرَ الذي يسقي الزرع. والدفءَ الذي يُوقفُ رَعْدةَ الأطرافِ المقرورة..."

وأخيراً فالروائي عوض شعبان ماهرٌ في نقلِ المشاهدِ بدقةٍ وتحليل أبعادها بمنتهى الصراحة والواقعية. وإن اجتهد وتخيّل ففي سبيل الإفصاح عمّا تُعانيه النفسُ الإنسانية في دُنيا الاغتراب من تمزُّقٍ وحيرة وقلق. فهو المؤمن فكراً وعاطفةً وممارسةً بأصالته العربية التي لا تعرف زيفاً ولا مصانعةً ولا مداهنةً، فهي الإخلاص كلُّ الإخلاص بل سكِّينُ الإخلاص التي تَبْضَعُ من القلب المعاناة، ومن الفكر الرؤيا، ومن الثقافة القدرة على الصياغة والحبك الفنيِّ الملتزم بقضايا الناس الأمة والمجتمع الإنساني بعامة...

د. متري نبهان- لبنان

□□

قراءات... قراءات... قراءات

علامات الجثة الضاحكة

ومحاولة لملامسة تخوم جديد المبدع

أصدر القاص محمد أبو معتوق عن وزارة الثقافة بدمشق عملاً إبداعياً بعنوان/علامات الجثة الضاحكة/ مضيفاً إلى رصيده الأدبي مولوداً جديداً أثرى تجاربه وثمن محاولاته الجادة تأصيل نهج خاص بالكاتب يشيد بملامح القص لديه، ويُبرز خبراته فيه على نحو واضح..

يلفت الانتباه العنوان الجميل ومدلولاته، إنهُ عميق الدلالة والإيحاء يشي بكاتب خبير، دقيق التصوير، في رؤية صارخة. وكم نحنُ جميعاً جثث المواقف الضاحكة في محطّات الحياة.

1 . في نص وردة ابن الجيران:

نرى صراع الذات ورغائبها ومطامعها الإنسانية والفكرية المشروعة مع الآخر المتغطرس والمتشدد، الرافض للتغيير وتحوّلات المصير والمسار. سواء كانَ الآخَر فرداً (أب، أخ) أو مجموعة أفراد (أسرة تقليديّة) أو إطار اجتماعي أعمّ وأشمل هوَ المجتمع ذو البعد الواحد المحافظ الأمين للعرف والتقليديّة العمياء.

ظاهرياً: يسير النص وفق مسارين: 1 . يرصد مأساة الحب المحرّم والعلاقة العاطفية المستهجنة بين الرجل والمرأة خارج إطار الزواج وبالتالي خارج حيّز المشروعيّة والتحليل، من وجهة نظر الآخر وليس من زاوية نظر الكاتب. فبمجرّد أن تخرج العواطف إلى وسمت البوح وحيّز العلنية وانكشاف أسرار المحبّين من خلال (خطّ الدّم).. فإنّ أداة الانتقام تحضر ويبدأ الرجم حتى الموت. فالابنة الميتة أحبّ عندّ الأب من الابنة الخاطئة الهاربة، والأب والأخوة العتاة يسرعون إلى السكاكين دون تباطؤ أو تريّث بمجرّد المعرفة باختفاء الابنة، وما يؤكّد ذلكَ قول الأم الصارمة المتفهّمة للابنة (لقد أفشيتِ السرّ، ولا مكان في بيتنا لمن يُفشي الأسرار). وفي هذا إدانة صارخة لبيئةٍ لا يُمكن أن يحيا الحب فيها إلا في الأقبية المظلمة، في الظلال وخلف الأستار والأسوار العالية والأبواب الموصدة على لواعج الفؤاد أو رفيف الهواء.

- وفي مسار محاذٍ تتجه القصة لإدانة القمع الفكري والعقائدي الروحي مجسّداً في شخصيّة الحلاّج ومأساته الملوّعة، قد نجحَ الكاتب في اللعب على المسارين والربط بينهما ربطاً موفقاً سخر فيه من السلطة الاجتماعيّة والسياسية والعرقيّة، وردّ الكيد إلى النّحر والحصاة إلى راجميها مراعياً التكثيف المفيد للأحداث التي ربما وقعت، أو أنها ممكنة الوقوع والحدوث. وللوهلة الأولى بدا الكاتب مُحايداً في التعبير عن وجهة نظرهِ وتجاهَ مجريات النص، وصوّر وقائعهُ وفقاً لمقتضى الحال، لكننا نستشفّ موقفهُ المناهض للظلم والغباء العام وللجهل الأعمى من خلال قراءة متأنّية للرواية، إذ جسّد الفكرة فنيّاً بطريقة مقنعة. وذلك وفقَ صراع متوسّط الإيقاع، ورسمَ لنا شخصيّة الإنسان الاجتماعي الذي يعيش إنسانيته وفق الرؤية الاجتماعيّة المحيطة بالشخصية وزمنها وبالتالي صدامات الشخصية عبر معطيات الواقع. وحرصَ الكاتب في تجسيد الشخصية على ترك بصمات المجتمع عليها، من خلال الطبائع ومجرياتها. ورسم أبعاد الشخصيات بصورة موفقة حيناً ومتفاوتة حيناً آخر.

والبيئة في النص تجري فيها الأحداث في جوّ زماني ومكاني يتصارع في تداخل مقنع حيثُ الخاص والعام، وهذا أمر طبيعي وعادي إلى واقع البيئة المحيطة بنا جميعاً.

واللغة في مجمل توظيفاتها بدت جيدة رفيعة ومناسبة للعمل الفني التقني، فجاءت بسيطة، مفهومة، سهلة، متلّونة بعناصر السرد والحوار دونَ الغوص في أعماق المفردات وفصاحتها.

لقد اختارَ الكاتب، "البصل" كرمز ودلالة على ضيق الأفق والانطواء الأصمّ على الذات، التحجّر، التزمّت، المفاهيم المعطوبة لدى المجتمع وذكوره المسيطرين على مَرِّ التاريخ والأزمان. ووضعَ في مقابلهِ "الورد" بدلالاته الجماليّة الشفّافة، الأثيرة والمفضّلة. فللورد رائحتهُ وبوحُهُ، لونُهُ وشكلُهُ الأخّاذ، وللبصل انطواؤه ولذاعة مذاقه وبشاعة رائحته. وإذا كانَ هذا التّضادّ موفقاً بين طرفي الثنائية (الورد والبصل)، إلا أننا نجد أنفسنا حائرين في سر اختيار الكاتب للبصل...... فالبصل تفاح وملح الفقراء، وهو دلالة الشهقة للحياة. ومنافعهُ الصحيّة معروفة، فلِمَ فضّلَ الكاتب هذهِ العشبة تحديداً؟...

في نص (وردة ابن الجيران) عالجَ الكاتب المعاناة الإنسانية من خلال ثلاثية منسجمة ورائعة (الشاب والوردة والحلاّج)... وربطَ الماضي بالحاضر باستدعاء شخصية أحمد بن منصور الحلاج والمقاربة بين معاناتها الناجمة عن إفشاء السر وافتضاح الأحاسيس ومكنونات الذات، وبين معاناة الفتاة العاشقة الرمز القابل للتعميم، حيثُ تنسحب مأساتها على كل فتاة تبوح بحبها وبعواطفها فتخالف المألوف.... وكأنَّ المقولة الأساسية للرواية تنصّ على ما يلي:

في المجتمعات المحكومة بالبصل وقوانينهِ وأعرافه.... احذر أيها الإنسان مغبّة المكاشفة والمصارحة. ودُس على قلبكَ ومشاعركَ وأفكاركَ لتسلم برأسك من الذّبح والرجم) إلى ذلكَ تشير خاتمة الرواية بقوة وتكثيف، إذ ينهي الكاتب نصّهُ بهذه العبارة: (وكان خيط من الدم يفصل بين الشاب والوردة والحلاج).

. 2 . أشهر معارك التاريخ:

هي الرواية الثانية... حيثُ يُمكن القول: إذا كانت (واترلو) وطبائع وطريقة لباس وانتصاب (نابليون بونابرت) هيَ علامات فارقة في التاريخ العالمي القريب، فإنَّ للكاتب . البطل . علاماته الفارقة ومعاركه الخاصّة التي انطبعت بوضوح في سجل حياته الممتد حتى العقد السادس من العمر والمتأهّب لدخول العقد السابع منهُ.

الرواية تتقمّص شكل سيرة ذاتيّة لرجل أعزب يعاني مرارة الوحدة والافتقاد في خريف العمر، فقد قطعَ مسافات حياتية طويلة في صراع لاسترداد مجد العائلة وموروثها التليد من خلال النضال لحيازة حمّام أسرة الوزّان ذات الأصل الكريم والجذور الضاربة في ذاكرة الأجيال والناس والتاريخ.

وحينَ يتمكّن من تحقيق مرادّه يشتبك مع ذاته في صراع أمرّ أو أثقل وطأة... إنّهُ صراع النفس مع الأهواء والعواطف... وقد فاتَ القطار والأوان على تداركها وتحقيقها. فحتى الزواج غدا مستعصياً، وما من وسيلة لتجسيد الحلم العاطفي وإطفاء جمرة الرغبة إلا عبر الأوهام وأحلام اليقظة، وإلا فلا مفر من الاكتواء بلهيب الشوق المضني لضمّ امرأة أو لثم ثغر محبوبة فقد تكون في عمر الأولاد أو الأحفاد، وبالتالي فالمعركة الوحيدة الخاسرة في تاريخ البطل الشخصي والتي قضت عليه كما قضت (واترلو) على نابليون هي معركة إطفاء الوجد وإرضاء رغبات الجسد، وما أشقها وأصعبها وهو يدخل عقدهُ السابع.

هذا ما يريد قولهُ النص ظاهريًّا. ولكنّه في الباطن يدين الجرم الاجتماعي والتربوي الذي يصرّ على ممارسة أقصى درجات الحجر على العواطف والرغائب، وبالتالي يصادر مطلباً حسّاساً وصارخاً من مطالب الإنسانية ذاتها.

. وتحفل الرواية بالمفارقات اللطيفة والطريفة بين شخوصها، ونلمح التضادّ الساخر بين مواقف أبطالها وأطراف النزاع فيها على نحو يداعب الخيال ويثير الانشراح والإعجاب معاً لدى المتلقي... فهذا النص يكتبهُ الراوي متخلّياً عن جدّيته وصرامته البارزتين في النص الحكائي السابق (وردة ابن الجيران) وتغدو اللغة أسلس وتجري بإيقاع أسرع حافلة بالنكات والوخزات الباعثة على الابتسام. كقول الكاتب واصفاً معركتهُ القانونية مع مغتصبي حمّام أسرتهِ في الطريق الوعر لاسترداد ملكيّة الحمّام: (لذلكَ تابعت وتابعت بحماسة شديدة رغم غضبي من ارتفاع أدراج القصر العدلي والقصور العدلية في كافة أرجاء الأرض. ربما رسّخ لدى القضاة وأركان العدالة أنَّ الوصول إلى العدل يحتاج إلى الكثير من الصعود.... وأنَّ العدل الخالص لا يتحقق إلا بصعود الأرواح وحدها دونَ أن تكون برفقة أصحابها).

. وفي غمرة النقد الضاحك الذي يتناول بهِ الراوي الواقع الاجتماعي والعام، لا ينسى "محمد أبو معتوق" أن ينعي إلينا واقع الإبداع والفن مصوّراً ما يعانيه المبدعون والفنانون من غبن واضطهاد واستصغار، فأقلّ الناس جهلاً يمكنهُ السخرية من مبدع وإحباطه. لنلاحظ كيفَ يتم التعبير عن ذلك بطريقة معكوسة متعمّدة إذ

يقول البطل الموسيقي ساخطاً على الجيران وما يُحدثونه من ضوضاء (لابدَّ من خوض المعركة مرة ثانية، والقصة إقلاق راحة مبدع رجل مفكر وفن... يقتلهُ الضجيج، ويوقفهُ عن الإبداع. لابدّ وأنَّهُ في هامش بعض القوانين عقوبات مشدّدة لمثل هذهِ الجرائم المشينة).

لقد رأيتُ من منظوري الخاص أن أشهر معارك التاريخ هيَ معركة الإنسان مع الحياة... وأنا مع الكاتب في هذا الطرح، لكن ظهور الكوميديا الإلهية لدانتي من خلال أقسامها (المطّهر والفردوس والجحيم) وموازنتها مع أقسام الحمّام الثلاثة (البّراني والوسطاني وبيت النار) لم يكن مقنعاً ومعللاً. ورأيتُ في استلهام هذهِ الكوميديا حشواً وإقحاماً لا مبرر لهما في نسيج النص، ففلسفة الكاتب البسيطة تبدو متناغمة مع الحكاية وأهدافها، وكافية ولا حاجة لاستقدام فلسفة أكثر تعقيداً لتوضيح المقاصد والغايات.

. في هذهِ المعارك أرى الكاتب يُلزمنا بأن نكون فرسان الهواء أو فرسان النار أو فرسان اللا شيء..... أو... أو... وفي الختام لابدّ من اللعن والإدانة.

. 3 . علامات الجثّة الضاحكة:

رواية متشعّبة المقاصد والمرامي، تتحرّك في أكثر من اتّجاه، وتُصنَّف في أكثر من مستوى دلالي. إنها حكاية متشابكة متداخلة في رحم النص الأم ونسيج الحكاية الأصل. يتّضح من هذه الرواية جوانب من فلسفة الكاتب في الحياة، وموقفهُ المدين لأقدارها العابثة، وسيرورتها المعقّدة فيما يشبه الملاحم والأساطير حيناً، وينطبق على واقع الحال حيناً آخر. وإن كانت الغلبة. للأسطورة والرمز، ولروح الحكاية في قفزات زمانيّة ومكانيّة. وللموروث الشعبي وأصالته.

ظاهريّاً... القصة تلمّح إلى الرتابة في الحياة الزوجية وجمود العواطف والأحاسيس تحتَ وطأة إحباطات الحياة والنفس. فالفتور في المشاعر وعدم الرضا الذي يُحسّهُ كل من الزوجين تجاه صاحبه وتجاه الجدوى من الحياة المضجّرة المحبطة هيَ إحدى المقولات التي يتّكئ عليها نص (علامات الجثّة الضاحكة)، فخبر غياب الزوج، وافتقاده المفاجئ بعد كتابة وصيّة إلى زوجته يُساقُ إليها فلا تُبدي تأثراً مناسباً وطبيعة الموقف حينَ ترافق عناصر الشرطة إلى المشرحة للتعرّف على جثّة زوجها. وهنا تبدأ المواقف المدهشة... الساخرة المريرة... من لحظة قولها للشرطيين: (إن كان ارتكبَ خطأً فادحاً فلستُ زوجته، وإن كانَ وقعَ على كنز فأنا هيَ)....، وقولها في موضع متقدّم من الرواية: (الموت يجعلنا نحب أعداءنا، لذلك تذكّرتُ زوجي وبكيتُ لغيابه).

من هذه الإشارات البسيطة ذات المداليل العميقة نفهم جزئياً سبب عناد الزوجة، وعدم قدرتها على التعرّف على جثّة زوجها في المشرحة، ومن تصريح الآخر يقتنع القارئ أن الزوجة تُخفي موقفاً متآمراً، وقلباً ربّما كارهاً للزوج المتوفى... إنها رغم زواج طويل، وبعدَ أن بلغَ الأولاد مبلغ الرجال لا تستطيع أن تذكر علامة فارقة من علامات الجثة الباكية لزوجها بقصد التعرّف عليه. فتارةً تدلي بمعلومات خاطئة، وتارة تدلي بعلامات عامة لا تصلح لتمييز جثة عن أخرى، ولا تحمل أيّة خصوصيّة لجسد الفقيد. ويقتنع القارئ أنَّ حياة الزوجين كما هو شائع لدى أغلب الأزواج محكومة بالخيبة والفراغ النفسي حتى كأنها حياة موتى. ويتّضح ذلكَ من قول الزوجة للشرطي: (لقد تعرّفتُ على جثته من زمان طويل، فاذهبوا إليه وتعرّفوا عليه دوني).

فالزوج ميّت في نظرها بالمعنى النفسي الوجودي، وليس بالمعنى البيولوجي المادّي.

. وقد يكون سبب إنكار جثّة الزوج هو أمل الزوجة شبه المستحيل أن تستعيد شكل ولون ورائحة زوجها في أوّل معرفتها وعهدها بهِ، إذ تقول للشرطة (... ربّما... ربما إذا أنكرتُ موتُهُ وجثّتهُ يظلّ في ذاكرتي حياً، وقد يخطر ببالهِ أن يعود إليَّ في أحد الأيام).

ولنلاحظ العلامات التي تذكرتها الزوجة أو ادّعت تذكّرها في مواضع متفرّقة من جسد زوجها، واتّخذت كقرائن وأدلّة لتحديد هوّيته بعدَ أن أفقدته المشرحة الخالية من الجليد ووسائل التبريد جزءاً هاماً من الملامح: (شامة على الفخذ عليها شعرات غلاظ: ويتّضح أنَّ الشامة موجودة ولكنّها متآكلة الأطراف ولونها حائل، علامات عامّة لا تنفع العدالة...، دمعة قديمة جافّة على طرف عينهِ اليسرى: "ويتّضح وجود دمعة حارّة سائلة على طرف عينه اليمنى،.. إصبع الإبهام في قدم الزوج اليسرى مفقودة: وتبيّن بالكشف أنَّ الإصبع مبتورة في القدم اليمنى).

أعتقد أن الإقرار بوجود علامات شائعة لا تفيد في تحديد الجثّة، أو علامات في غير موضعها الأصلي، هوَ تعمّد من جانب الزوجة المستاءة لإنكار هويّة زوجها، فهيَ أخيراً تحدد العلامات الفارقة بالضغط والتخويف من قبل عناصر الشرطة، ولا تتورع حتى اللحظة الاخيرة عن تخطي نفسها في تحديد القدم التي بترت إصبعها من ساقي الزوج. بل إنَّ الزوجة تلوذُ بالصمت حين تُسأل للمرّة الأخيرة إن كانت الجثّة المسجّاة في المشرحة هي جثّة زوجها، فيعتبر الشرطي السكوت علامة الرضا والموافقة، وبالتالي يتم التعرّف على الجثّة.

. وبالسير مع النص قُدُماً يعطينا الكاتب سبباً آخر يدعم شكّنا بحقيقة نوايا الزوجة تجاهَ زوجها، فعندما أنكر الشرطي على المرأة الخطأ في تحديد موضع الإبهام المبتورة، قالت محاولة تبرير خطئها، ومقدمة عذراً أقبح من ذنب: (لقد كان زوجي يُخطئ في تحديد اسمي ومكاني حتى عندما أكون إلى جواره. أفلا يحق لي أن أخطئ في تحديد موضع إبهامه؟).

وآخر الحقائق التي تكشفها الرواية وجود امرأة أخرى في حياة الزوج، إنها الزوجة الثانية التي تعيش في السر، وتحضر إلى المخفر للإبلاغ عن اختفاء زوجها. وهكذا، تتوضّح الحيثّيات المتعلّقة بسلوك الزوجة الأولى المشبوه حيال جثّة زوجها، ووصيته معاً، ولا يهمّها في نهاية المطاف إلاَّ الحصول على التعويضات المالية.

لقد تداخلت هذه الرواية مع رواية لم أجد وجودها مقنعاً، فقد أقحمت مع النص الأول إقحاماً. فها هم الأبناء الذكور لا يُبالون بافتقاد وغياب الأب من حياتهم، ويقفونَ رهنَ مصير معقّد وخطر من المعاناة على مستوى القلب وصلة الرحم. فوقوعهم في هوى فتاة الشرفة، وتشتتهم في الآفاق بحثاً عن دليل أقوى على حبّهم لها.. ولقاء الجدّة بالأم لحلّ هذهِ المعضلة... وتحوّل الجدّة إلى جثّة ضاحكة بعدَ انتهاء المغزل من حياكة الخيوط القليلة المتبقية (ولهذا مدلولهُ الخاص والقوي)... ثم النهاية المفتوحة على احتمالات غامضة ضبابيّة، هذا برمّته أضافَ حملاً لا طاقة للنص بهِ، مع الإشارة إلى أنَّ رواية الشبّان والفتاة والجدّة قدمت إشراقات نبيلة لو صيغت في نص مستقلّ تألفت منها حكاية قائمة بذاتها وبأدواتها الفنية والتعبيرية، وإيحاءاتها وسموّ مقاصدها.

والسؤال الذي تطرحه خاتمة الروايتين:

ما الذي يرمي إليه الكاتب في الخاتمة؟ وما معنى الطرق على الباب؟ أيعني عودة الغائب... ولادة أمل بالخلاص؟ النعي بالموت لعزيز أو لقريب آخر، الدعوة لتحديد علامات فارقة جديدة؟...

إنَّ تعليل الابن الأكبر لذوبان إبهام قدم والده الميت لم يكن مقنعاً، فقد ذابَ الإبهام لأنَّ الأب سلك دروباً كثيرة ومتعرّجة إلى المعرفة، وثابَرَ على ذلك، ويُعقب الابن بقوله: (ولأنَّ معرفتي قليلة، هاهو إبهامي كبير وخطواتي زائلة).

ويتّضح أنَّ المعرفة التي سعى إليها الأب هي معرفة الحقيقة التي لا تريد العدالة وممثلي السلطة والقانون أن يسعى إليها الناس. فثمّة إعاقة لدور الوعي في رؤية الأشياء على حقيقتها في كل زمان ومكان، والدليل قول الشرطي للزوجة: (كيفَ تجرّأ زوجها على فعل ذلك؟). وقول الكاتب معقباً: (والمعرفة لا تطال الإبهام وحدَه، وإنّما توهن القدم كلّها وتدخلها في التّورم والأقبية).

إنَّ هذا النص يحمل لفتة رائعة مدهشة في بكاء نصف الجثّة ونصفها لا، فهذا نوع من أنواع الشهادة لما جرى لصاحب الجثة، ويُغني عن كثير من الشهود. وهو نص قوي، مغامر، حيوي، ومؤثّر.

4. سفر الوفاء:

يلتقي هذا النص بمقولته الاجتماعية وتوجّههِ الإنساني مع نص (وردة ابن الجيران) و(أشهر معارك التاريخ) في بعض ما يطرحان. حيثُ ينتصر الكاتب لاشتراكية المرأة وكرامتها الإنسانية من حيثُ هي كائن بشري ذو ميول حسيّة، واشتهاءات لا يجوز التنكّر لها، أو صمّ الأذن دونَ الإصغاء لنداءاتها واستغاثاتها.

إنَّ القانون العرفي الاجتماعي يمنع تحرير الجسد من الوصاية الجائرة المفروضة عليه، ولا يحلل إشباع حاجاته مع نظائره، لكنَّ الكاتب يحلّل ذلك على شكل دين مستحق الإيفاء عالق في رقبة الأم تجاه معلم ابنها الذي يفتدي تلميذه من الموت بروحه. فالرجل الذي يمنح المرأة ولداً وحياةً عزيزة يستحق أن يعامل كزوج أو كحبيب، ولو لم يكن الولد من صلبه.

فلسفة صادقة وجريئة يُكرر المؤلف طرحها داعياً النصف الذكوري قبل الأنوثي إلى تفهمها، وتقبل متطلبات الجسد كحاجات حيوية ملحة للكائنات بوجود دين أم بدونه.

تسير الرواية وفق تسلسل حدثي مقنع واقعياً وفنياً، يتوسل الكاتب لعرض موضوعه لغة سردية رشيقة، خالية من التعقيد الدلالي والتزويق الإنشائي، الحبكة والحوار والقفلة عناصر متماسكة في القص، متناغمة في القدرة على الربط بين التحوّلات الحدثية والانتقالات الزمانية و المكانية وتطوراتها. وبالرغم من أن الفكرة متداولة، والأشخاص والأحداث عاديون، إلاّ أن الكاتب أضاف إلى قصته بعداً إدراكياً واجتماعياً ممزوجاً مع أبعاد البيئة ومعطياتها، وأبرز خطورة المساومة في معطى اجتماعي لا يقبل هذا النوع من المساومات، وهنا خطورة المسألة.

وأنا مع الكاتب في حديثه عن الاتجاه الواحد، وأرى أنهُ وظف هذه الفكرة توظيفاً جيداً في حركة وإيقاع حياة الغربة وانعكاساتها عند الزوج، وأظهر أهمية ودور الأب وحضوره في الأسرة، وإثر غيابه أيضاً بشكل مميّز... كما سلّط الضوء بالمقابل على غربة الزوجة النفسيّة. وهاهوَ الزوج يقول في رسالته: (في الغربة يتحرّك الكائن في اتّجاه واحد، ويصبح المال هوَ الغاية والقداسة. ويتخلص الرجل من جاذبية الزوجات

الجميلات والأولاد الوحيدين، ويصبح الفراغ هو الملاذ.. ليتكِ تُدركين نعمة الاتّجاه الواحد والفراغ لتتمكّني من نسياني).

وفي النهاية ثمّة إدانة للتربية الجائرة والكبت المرضي المعشش في دواخلنا حتى لو اضطرّت الأم وفق سيرورة النص أن تستجيب لرغبات المعلم، وشرط المقايضة على الجسد في مقابل إنقاذ حياة الابن. نصّ مؤثّر وجذّاب، يتوغّل في عمق الوعي الجمعي والفردي لكلّ منّا، ناقداً وشاجباً للأفكار الخاطئة والأحكام المسبقة، ومن هنا قوّتُه وامتيازه.

5 . بيئة بحريّة:

ظاهرياً تطرح هذهِ الرواية معاناة رجل مصاب بمرض السرطان، يُكابد المشقات للتخلّص من المرض أو على الأقلّ للتحرر من الإحساس بالمرارة والكآبة الناجمين عن الابتلاء بداء عُضال. ولا يلبث القارئ بعدَ برهة من النص أن يكتشف أنَّ المرض رمز ومدلول لا علاقة لهُ بالوباء القاتل. فالسرطان المرضي هو التكاثر الفوضوي للخلايا، وليسَ مجموعة السرطانات البحريّة ذات الكلاليب والأرجل متشعّبة الاتّجاهات والأعداد التي تستوطن أمعاء المريض مُحدثة تقلّصات وآلاماً مبرحة. والذي يُؤيّد هذا الزعم أنَّ الداء المرضي هوَ قاتل وفتّاك واقعياً، وفي الحكاية يبرأ المريض منهُ ويتعافى.

أعتقد أنَّ القاص يرمز بالمدلول الحيواني البحري إلى القوى التي يُفترض أنها على قدر من الضراوة والعداء للإنسان أو المفكّر أو المواطن كأزلام السلطة في أيّ مكان وزمان، أو القائمين بأمرنا، أو الأوصياء علينا سياسياً أو فكريّاً أو اجتماعيّاً أو...، فالجانب الإسقاطي السياسي بارز في القصة وإن لم يكن متكاملاً.

لابدّ أننا ككائنات عاقلة ضحايا لجريمة أو لجرائم تُرتكب بحقّ مواطنتنا وإنسانيّتنا وحرّيتنا... فإسقاطات الجريمة في النص الأدبي موائمة لما يجري في الحياة، ولكن هل كانت النتيجة سليمة؟ ربّما نتوهّم ذلك لأن النتيجة برأيي وبرأي الكاتب مرتبطة بالعلاج الجذري واجتثاث السرطان من الأحشاء والعظام لقد وُفِّقَ الكاتب في اختيار البيئة البحريّة، فالملوحة رمز العطب واللا جدوى. إذ لا يُمكن شرب الماء المالح أو زرع النباتات في التربة المجاورة للبحر، لذا فالسرطان البحري أكثر ضراوة من السرطان النهري. وإذا كانَ التوسّل للخلاص من الأخير سهلاً، ويتّم بعمل جراحي (على المستوى الرمزي) فإنّ الخلاص من سرطان البحر يتطلّب عزماً وإرادة خارقين، فالحديد بالحديد يُفل. والسرطان بالسرطان يُفل، وبمعنى آخر كل مظاهر الظلم والعسف في الحياة يُقضى عليها بالنضال المستميت والجادّ لكسر شوكة الشر أينما استفحلَ على المستوى الذاتي الخاص أو العام الشامل... حيثُ لا نحتاج إلاّ للعزم وللاستغناء عن الشعارات ووصفات الأطبّاء والمؤدلجين.

النصّ ناجح يثير الخيال والتأمل، ويبقى الحل الذي يُقدّمه الكاتب مُقنعاً ولكنهُ ليسَ كافياً.

ومن الناحية العلمية يحفل النص بالمعلومات الطبّية والصحيّة عن طبيعة مرض السرطان وسبل تفاديه. وربّما تكون المعلومات في جانب منها مُتَخيِّلة.. وفي هذا إبداع ينشد الإمتاع والتشويق، وربّما الفكاهة أيضاً. وثمّة مأخذ بسيط على الوصف العلمي الذي أنجزهُ الكاتب عند فتح الطبيب بطن المريض لإجراء استئصال السرطانات منهُ، فقد (كانَ الكبد أحمر وردياً، والكليتان طريّتين وغضّتين مثل الفستق الحلبي (ولننتبه إلى

الطرافة)، وكانَ القلب مخلصاً وعاطفياً مثل قلب محمد عبد الوهّاب....)، والسؤال: الطبيب فتحَ البطن وليسَ الصدر... فهل يُمكن للقلب أن يُرى ويُعايَن؟

. 6 . ليلة الديناصورات:

الرواية على الأغلب مبنيّة على الحلم والتخيّل... حلم اليقظة وتخيّل عوالم تحكمها الرغبات والأهواء دونَ رقيب أو قاضٍ أو حسيب.

ويغدو الحلم هوَ الملاذ ومستقر النفس في تخبّطاتها وتعثّراتها بالإحباط والسهوم والفراغ، فالطبيب النفساني لا يجد مفرّاً من قتل الصمت والوقت في عيادتهِ المهجورة إلاَّ بتسجيل اعترافاته وجانب من سيرته الذاتيّة على شريط كاسيت، ومن ثمَّ يتقمّص شخص المحلل النفساني ليغوص في أغوار الذات المتعبة اليائسة من الجهل العام والغبن الناجم عن عدم اعتراف الناس بجدوى العيادات النفسيّة وأخصائيّيها وعدم اكتراثهم بالطب الباطني، مما يدفع الطبيب ذاتهُ لأن يصبح مريضاً نفسيّاً يُعاني اختلاطات الحلم بالواقع والحقيقة بالخيال، ولا يُدرك الحدّ الفاصل بين الأشياء.

ويحتلّ الهمّ العاطفي مساحة أكبر في النص، وهنا تبدأ السخرية من لا منطقية الوقائع والمعطيات والأقدار التي تحكمنا، فحتّى في الحلم حيثُ تتسع مناخات الحريّة ويتحوّل الكاتب إلى بطل في الكاراتية فيتغلّب على فتاته الشرسة في العراك... وحتى في الحلم الذي تغيب فيه الأبواب والجدران التي تبعدنا وتفصلنا عن الحقائق مما يُكسب الكاتب جرأة فتنصاع لهُ جملتهُ العصبية. وبالتالي جسدُهُ وأعضاؤه.. وحتى في هذه الأجواء المفتوحة على كل رغبة واحتمال، يظلّ البطل (عمر الذهبي) عاجزاً عن ممارسة الحب رغم استجابة الفتاة الحارّة لهُ، فكأنَّ الأوامر والنواهي وتاريخ طويل من المحللات والمحرّمات يلحق بالحالم إلى منامه ويأمرهُ بالكفّ عن التخيّل لما هوَ غير مشروع أو مُباح واقعيّاً. يحدثُ هذا رغمَ أنَّ البطل (يكاد أن يختنق من وطأة الجوع والتنهيدات).

. وتأتي المفارقة الضاحكة لتزيد من رصيد الأديب (محمد أبو معتوق) في إضفاء روح النكتة والطرافة على أدبهِ حينَ يتبيّن للدكتور الحالم أنَّ (ورقة التوت الخاصّة بالفتاة في الحلم كانت ورقة نقديّة عالية القيمة) وكأنّه يقول: الذي يحفظ عورات الناس في أيّامنا هذه ويشفع لهم أخطاءهم هوَ المال.. وسلطة المال وحدها. وثمّة سخرية في اكتشاف البطل أنَّ ما لفت انتباهه (منطقيّة تصرّفاته وأحكامه وحركاته داخل الحلم) وهذا كما نعلم لا ينطبق على الأحلام. فالأحلام والرؤى تحوّلات نفسيّة تُجانب الصواب والموضوعيّة على الأغلب. وقد تعمّد القاص إظهار هذه المفارقة ربّما لتقول أنَّ مجريات الواقع شديدة التأثير بنا، ووطأته ثقيلة علينا حتى لتصطبغ أحلامنا ذاتها بألوان الحياة الحقيقيّة وتفقد جماليّاتها وجدواها.

ويبقى رمز الدينا صور والمعلّبات والعصور الحجرية التي لا بدّ من أن تزدحم بالسوبر ماركات التي يبيع فيها الكائن المنقرض المعلّبات، ورغمَ أنَّ القاص يُؤكّد بسخرية أنَّ الدينا صورات مخلوقات لطيفة (على عكس الواقع) وقد انقرضت بسبب من عدم قدرتها على التلاؤم، إلا أنني أفهم الدينا صور رمزاً لأيّ شكل من أشكال البطش والتقزيم وإلغاء الآخر في عالم يسودهُ العبث واللا معقول واللا منطق كما هوَ عالم الغابات الموطن الأصلي للكائنات إيّاها.

أمَّا المعلّبات، فلعلّ الكاتب يرمي بها إلى الأفكار الجاهزة والشعارات مسبقة التصميم التي تُحشى بها الأدمغة وتُصادر بها حقوق الفرد أو الشعب في الابتكار ورسم المصير، وتلغي الحرّية الفرديّة والجمعيّة...الخ، وإلاّ فما معنى أن ترتبط المعلّبات بالديناصورات التي تبيعها وتتاجر بها في السوبر ماركات، وما معنى أن ترتبط هذه التجارة وأجواء الحلم الكابوسي بالعصور الحجريّة المكدّسة؟.. لقد وُفِّقَ الكاتب في خياراته ورموزه سواء توضحت مداليلها أم لا، ويظلّ الحلم مفتوحاً ومشروعاً ولا تحدّه حدود، ولو تسرّبت إليه مرارة الواقع وأوزاره.

ولكن ما أصعب الاستيقاظ حينَ يرحل الحلم ويبقى الواقع كما هوَ.. راكداً.. آسناً.

النص زاخر بالمفارقات والإشارات الخلاقة، وهوَ ممتع وجذّاب.

كلمة أخيرة:

ربما هوَ الزمان، وغربال النقد الأمين وشهادات الأجيال، هيَ من يُحدد كفاءة الأديب ويُميّز الرثّ من الثمين في المشهد الإبداعي الراهن، والقاص (محمد أبو معتوق) ممن سترجح كفاءتهم، ولن يقع في مطبّ الثقوب، وارتجاج الغرابيل.

نجلا أحمد علي

❐

قراءات... قراءات... قراءات

خرافات الصهيونية

السبع

في عام 1972 صدر في موسكو كتاب هام جداً، بعنوان: (الجوهر الرجعي للصهيونية)؛ سرعان ما فُقد من المكتبات. يضم الكتاب ثماني عشرة مقالة لكتاب وصحفيين سوفييت. نُشرت هذه المقالات بين عامي 1970-1971، في الصحف والدوريات السوفيتية، ومنها جريدة "البرافدا" الناطقة باسم الحزب الشيوعي السوفييتي الحاكم آنذاك.

ركزت مقالات الكتاب كلها، على فضح الصهيونية وتعريتها، والتنبيه من أخطارها العنصرية، وليس على الشعب العربي الفلسطيني والعرب فحسب، بل على حركة التحرر الوطني العالمية، وعلى الاشتراكية أينما وجدت، وخاصةً، في بلاد السوفييت.

وفي عام 1975 ظهر الكتاب نفسه: "الجوهر الرجعي للصهيونية" باللغة العربية، وقد تُرجم الكتاب، في "دار التقدم" في موسكو، ولكن من غير أن يذكر اسم المترجم، مع بعض التعديلات، مثل إضافة مقالة هامة للكاتب شاهنوفيتش، بعنوان: "خرافات الصهيونية السبع" ومقالة أخرى، بعنوان: "إسرائيل بعد حرب أكتوبر".

يبدأ شاهنوفيتش مقالته، كيف اتجه منظرو الصهيونية إلى الماضي السحيق، إلى زمن السبي البابلي، وحتى فكرة تجميع شتات اليهود في فلسطين. وعن سؤال، ما هي حقيقة الصهيونية؟ يجيب شاهنوفيتش: "قبل كل شيء، يجب القول مباشرة بأن الصهيونية من نتاج الامبريالية، وأن الامبريالية تستغلها كأداة في الصراع ضد البلدان الاشتراكية والحركة الشيوعية وحركة التحرر الوطني للشعوب العربية، وما الصهيونية غير إيديولوجية قومية رجعية، معادية للشعوب، ومعبرة عن المصالح الشوفينية للبرجوازية اليهودية الكبيرة المرتبطة بالدوائر الحاكمة في الدول الامبرالية".

ويسلط الكاتب الضوء على مقترحات هرتزل مؤسس الصهيونية منذ عام 1895، وإلى سعي الصهيونية الباطل في السطو على فلسطين: "ولقد ربط زعماء الصهيونية تحقيق مآربهم بعقد صفقة تجارية مع السلطان التركي عبد الحميد الثاني والقيصر غليوم الثاني والبابا بيوس العاشر وملكي بريطانيا وإيطاليا. وقد سعى هرتزل لدى تركيا "مالكة" فلسطين للحصول على تصريح باستيطان اليهود فيها. وفي مقابل ذلك عرض على السلطان تقديم خدمات الصهاينة في قمع نضال عرب فلسطين في سبيل الحرية".

وينتهي الكاتب إلى تفنيد خرافات الصهيونية السبع، وسأوجزها كالتالي:

الخرافة الأولى: حول (أبدية العداء للسامية)

يزعم الصهاينة أن إيديولوجيتهم كلها قد نشأت كرد فعل لمعاداة السامية، التي لا يعتبرونها مرتبطة بالصراع الاجتماعي والسياسي الدائر في المجتمع، وإنما يعتبرونها أبدية طالما لليهود وجود بين قوميات أخرى، ويرى الصهاينة في غير اليهود جميعاً أعداء ألداء لليهود. ويستخدم زعماء الصهاينة معاداة السامية هراوة تساعد على طرد اليهود من البلدان التي يعيش فيها من أجل خلق (الوطن القومي) لهم في فلسطين".

الخرافة الثانية: (الجنس اليهودي).

يزعم الصهاينة، أن اليهود، هم "أنقى جنس خلقه الله". يقول الكاتب: "إن العلم لا يعرف أصل اليهود القدماء، تلك القبائل السامية البدوية، وقد كتب انجلز يقول: "إن اليهود يعتبرون كغيرهم من القبائل البدوية الصغرى"؛ وإنهم انفصلوا مبكراً عن "جيرانهم الذين يمتون إليهم بصلة القربى، ولكنهم ظلوا قبائل رحّل". ويشرح الكاتب، فاضحاً مقولات الصهيونية حول ذلك: مثل "وحدة الدم"، و"الأخوة في الدم"، و"نداء الدم".

الخرافة الثالثة: الأمة اليهودية العالمية:

يدعي الصهاينة وجود "أمة يهودية عالمية"، وعندما فضح لينين هذا الادعاء أجابوا أنها (أمة لا مكانية). يقصدون بذلك المعنى الديني، إذ يعتبرون أن اليهودية "ظاهرة ثقافية خارقة" تشكل (الأمة اليهودية العالمية)، بالرغم من أنه لا يتمتعون بوحدة اقتصادية ولا بوحدة الأرض والثقافة واللغة.

الخرافة الرابعة: الوحدة اليهودية خارج الإطار الطبقي:

ومضمون هذه الخرافة، كما يقول الكاتب، إن العداء "الأبدي" للسامية، قد أدى إلى "تلاحم" كافة اليهود، بحيث اختفت بينهم التناقضات الطبقية، ويستشهد الكاتب بفضح لينين للصهيونية، حول هذا الادعاء، إذ يبين لينين، أن بين اليهود يوجد كادحون وعمال وبرجوازيون وأثرياء واستغلاليون، ورأسماليون،.. والأثرياء اليهود كالأثرياء الروس وأثرياء كافة البلدان يتحدون فيما بينهم على قمع وقهر ونهب وتفرقة العمال.

الخرافة الخامسة: حول مضار اندماج اليهود:

والمقصود هنا، هو اندماج اليهود في غيرهم من الشعوب. وهذا لا يناسب الصهيونية. وبالنسبة إليهم أمر بالغ الضرر والخطورة، لقد قال ماكس نورداو الذي شارك هرتزل في تأسيس الصهيونية، عن اليهود المندمجين بغيرهم والذين تخلوا عن الديانة اليهودية: "إننا نأسف على شيء واحد فقط. وهو أن الدم اليهودي يجري في عروقهم. والحق، أنه ليس دماً بل غسالة".

الخرافة السادسة: الجوهر الديني للصهيونية:

اتخذ المبشرون الصهاينة، الديانة اليهودية قناعاً لأهدافهم السياسية. وحاول مفكرو الصهيونية بكافة الأساليب، ربط الصهيونية بالدين اليهودي. وذلك لأن الصهيونية- في البداية- قوبلت بالرفض من الجانب الأعظم لليهود "الأرثوذكس" الذين لا ينوون الرحيل عن البلاد التي ولدوا وعاشوا فيها. وكانت حجة هؤلاء أن الفكرة الصهيونية لإقامة دولة دون انتظار "المخلص" إنما تتناقض مع التلمود الذي يقضي بأن الرب ذاته هو الذي سوف "يجمع اليهود". ولكن تراجعوا جميعاً عن ذلك، وصدقوا خرافة الصهيونية: أن اليهود هم: "شعب الله المختار".

الخرافة السابعة: (أرض الميعاد):

استطاعت الصهيونية أن تقنع اليهود، بأنهم "شعب الله المختار". وأن فلسطين هي: "أرض الميعاد". وأرض الميعاد، ما هي إلا أكذوبة كبيرة، اخترعها دعاة الصهاينة من أجل جمع شتات اليهود في فلسطين. فقبيل الحرب العالمية الأولى كان تعداد السكان في فلسطين 750 ألف نسمة، ثمانية أتساعهم عرب، وتسعهم فقط من اليهود. ويشرح الكاتب، أن الأغلبية الساحقة من اليهود في أنحاء العالم لا ترغب في الرحيل إلى

إسرائيل، ولكن الدعاية الصهيونية، أحياناً، والإكراه، أحياناً، والوهم بأن (أرض الميعاد) هي الجنة، وقد اصطدم الكثيرون بواقع الحياة المر، ووقعوا فريسة كذب الصهاينة، فعادوا من حيث أتوا. وينتهي الكاتب إلى القول: "عندما يمعن المرء النظر إلى حقيقة الأمور لا يبقى من الخرافات هذه أي أثر. عندما يقّيم الحقائق والأحداث بواقعية وعندما يقارن بين الادعاءات والوقائع، عندما يحلل... سيتمكن من صحة الاستنتاجات، وسيكون على يقين من ادعاءات الصهيونية ما هي إلا خرافات، لا صحة لها، وأن الصهيونية مضمونها رجعي ومنافٍ للعلم وللسلام وللشعوب وهي أحد أهم أخطر مظاهر العنصرية والشوفينية". وقد نشرت هذه المقالة في مجلة "نيفا" العدد الخامس عام 1973.

أما كوروف، فقد كتب مقالة هامة بعنوان (صهيونية عادية) ونشرت في جريدة "روسيا الأدبية" في 22 كانون الثاني (يناير) عام 1971. وقد جعل للمقالة العناوين التالية: مثل اللص والدركي- المشاركة في القتل- إسرائيل التي يطمحون إليها- قبضة الامبريالية:

يقول الكاتب: "عندما يحلل الإنسان نظرية وتطبيق الصهيونية يصطدم في كل خطوة من التناقضات الظاهرية".

وهذه التناقضات تبدأ بهرتزل الذي هو الأب الروحي للصهيونية المعاصرة كما يقول الكاتب. فهو الذي سمى العداء للسامية: "حركة مفيدة لتطور الشخصية اليهودية". ويشرح الكاتب معنى العداء للسامية، وكيف استغل الصهاينة استيلاء هتلر على السلطة وما صاحب ذلك من مذابح يهودية ودعاية واسعة معادية للسامية. فعّلت من "بعث" الصهيونية من جديد. وبعد مرور أعوام كثيرة منذ ذلك الحين كتبت "شبيغل" الألمانية الغربية، في كانون أول (ديسمبر) عام 1966- تعلل هذا التناقض الظاهري للصهيونية، قائلة: "أدى انتصار الألمان المعادين للسامية إلى بعث بهجة غير عادية في نفوس الصهاينة. فقد رأوا في هذا الانتصار هزيمة ليهود الغرب المثقفين الذين لم يكترثوا إطلاقاً بالصهيونية وفضلوا التطور بين الشعوب الأخرى. وبما أن النازيين والصهاينة رفعوا العنصر والجنسية فوق كل شيء فقد كان من المحتم أن ينشأ بينهم جسر مشترك". هذا ما كتبته مجلة "شبيغل" ويعلق الكاتب على ذلك قائلاً: "ولقد نشأ هذا الجسر. نشأ على أوتاد فظيعة من 6 ملايين يهودي معذب ومقتول برصاص الفاشيين".

لكن الكاتب يشرح ذلك تحت عنوان: المشاركة في القتل: "حتى وقتنا هذا يجوس العملاء الصهاينة في كل أنحاء العالم لكي يجمعوا ويقضوا على الوثائق التي تدل تعاونهم الإجرامي مع الهتلريين. وأمكنهم بالفعل جعل العديد من هذه الوثائق والشهادات غير مضرة" إلا أن بعض هذه الوثائق ما زال موجوداً وهي من آنٍ لآخر تقلق الرأي العام بالرغم من أن الصحافة الامبريالية التي يسيطر عليها الصهاينة تحاول بكل الوسائل الممكنة التزام الصمت إزاءها وإخفاءها. وسنوجز ونذكر جزءاً ضئيلاً منها. "بعد وصول هتلر إلى السلطة دعا "غرينغ" قادة الصهاينة، وطلب منهم "دحض" الأنباء عن مذابح اليهود في ألمانيا. ونفذ "حماة" "شعب الله المختار" هذا المطلب بكل رضاء. ولم يكن هذا في مكان ما في سجون الغستابو وتحت تأثير التعذيب أو فوهة المسدس بل في ظروف آمنة تماماً. في لندن وبراغ حيث قدموا لتنفيذ "مهمتهم الحساسة". ولم يشنوا حملة احتجاج ضد الأعمال الوحشية الهتلرية المعادية للسامية ولم يدقوا ناقوس الخطر بالرغم من أن آلاف اليهود قد لاقوا حتفهم بلا رحمة، وأن آلافاً أخرى استعدت للموت البطيء في المعتقلات... ويذكر الصحفي الإسرائيلي أوري افنيري، أن "القيادة الصهيونية لم تفعل شيئاً في زمن الحرب لإنقاذ اليهود في أوروبا

المحتلة من الإبادة". وهناك دليل دافع أيضاً على أن قائد المخابرات الهتلرية (لشئون اليهود) فون ميدلونشتين، قد ساعد نشاط المنظمات الصهيونية الرامي إلى إنشاء "معسكرات إعادة التربية" التي كان الشباب اليهودي يُعد فيها للاستخدام في فلسطين. وقد كان العميل رايهرت وهو من مكتب المعلومات الألماني بفلسطين على اتصال مستمر مع أحد الشخصيات القيادية لمنظمة صهيونية سرية.. كما واعترف حاييم لنداء عضو الكنيست الإسرائيلي لصحيفة (معاريف) أن "الوكالة اليهودية كانت تعلم عن إبادة اليهود عام 1942. هذه حقيقة، وبالرغم من أن أبعاد هذه الإبادة لم تكن معلومة، إلا أن حقيقة الإبادة ذاتها كانت معروفة لقيادة الوكالة اليهودية وللأوساط اليهودية بالولايات المتحدة. وتتلخص الحقيقة في أنهم لم يلزموا الصمت فحسب، بل وصمتوا عمداً وأخفوا ما يعلمونه".... ويروي جون ودافيد كيمبشي في كتاب "الطرق السرية" عن تعاون ليفي أشكول رئيس الوزراء السابق لإسرائيل مع الهتلريين. فهو، كما اتضح، كان يعمل في حينها ببرلين في ما يسمى القطاع الزراعي "لمكتب فلسطين" بالرايخ الهتلري... وقد أجبر كاستنر الرئيس السابق للجنة الصهيونية الخاصة "بإنقاذ اليهود المجريين" تحت ضغط الحقائق على أن يعترف بأنه كان على علاقة مباشرة مع القادة النازيين الذين أبادوا نصف مليون يهودي مجري، وكان كاستنر يعلم سلفاً عن خطط الإبادة ولكنه التزم الصمت حسب زعمه لإنقاذ حياة بعض "الأعضاء الصهاينة النشطين" (حوالي مئة شخص في مقابل 500 ألف يهودي تمت إبادتهم"..

ويتابع الكاتب فضح الأعمال الصهيونية. إلى أن يقول: "وبعد التعرف على هذه الحقائق يبدأ الإنسان في تفهم لماذا وصفت الصحيفة الإسرائيلية هانا أرونت موقف جلاد اليهود ايخمان من "المشكلة اليهودية" بالطريقة التالية: "لقد كان يحتضر اليهود المخلطين، وكان اليهود الأرثوذكس يثيرون فيه الضجر، أما الصهاينة فقد أحبهم ايخمان لأنهم كانوا "مثاليين" مثله".

وكان حاييم وايزمان القائد الصهيوني البارز واحداً من هؤلاء "الصهاينة المثاليين" القريبين من ايخمان. هل تعرفون بما أجاب هذا "المثالي" على سؤال اللجنة البريطانية الملكية عن إمكانية نقل ستة ملايين يهودي من أوروبا الغربية إلى فلسطين لإنقاذهم من الإرهاب الهتلري؟ تمعنوا جيداً في عقيدة هذا الصهيوني من خلال إجابته التالية:

"لا، سيزول كبار السن... فهم مجرد غبار، غبار اقتصادي ومعنوي لهذا العالم الكبير.. وسيبقى الفرع فقط... دعهم يُقتلون ويُحرقون. أما نحن في مقابل إنقاذ الحياة سنسكّن في فلسطين الأثرياء والشباب فقط وسنربي منهم إسرائيل التي نطمح إليها".

وفي النهاية يختم الكاتب مقالته تحت عنوان فرعي: قبضة الامبريالية: يشرح كيف انهزمت النازية والفاشية، لكن "إسرائيل" قامت في 1948، وعن طمع الإسرائيليين، في التوسع اللامحدود، ويستشهد ببعض الأقوال العجيبة التالية: "إن إسرائيل لها حدود مع كل العالم ومع كل الإنسانية". وذلك من كتيب "إسرائيل دولة يهودية".

ثم يعرج الكاتب على وضع اليهود في الولايات المتحدة الأمريكية، وكيف يتم التعتيم على هذا الوضع الذي يتفاقم وهذا ما يصفه الكاتب بالبغض الشديد تجاه ممارسات اليهود والصهاينة داخل الكونغرس، والبيت

الأبيض، ويقول الكاتب: "سأكتفي بسرد ما قاله روي فرنكهاوزر، وهو سياسي أمريكي من ولاية بنسلفانيا، وإليكم نص كلماته: "نحن لا ننسى اليهود أيضاً، ولو علم اليهود ما ينتظرهم (صدقوني فإن هذا سيحدث كما سيأتي الفجر غداً) لوعوا أن ألمانيا الهتلرية إذا ما قورنت بما يمكن أن يحدث في أمريكا ستبدو لهم مثل نزهة تقوم بها مدرسة الأحد. وسنبني أجود غرف الغاز وسيكون عددها أكبر، وفي هذه المرة لن يكون هناك لاجئون".

هذا ما قاله فرنكهاوزر منذ ثلاثين عاماً، لكن القبضة الامبريالية الصهيونية شدت الخناق على الولايات المتحدة فيما يبدو، كي تصبح مطية طائعة توجهها كيف تشاء هذه الصهيونية وهذا ما أثبتته الأيام.

كما وفند بولشاكوف جرائم الصهيونية وعنصريتها. وتآمرها على أمن شعوب القارات الخمس، وكيف يسعى الصهاينة للاستيلاء على جميع مراكز القيادة في جميع وسائل الإعلام في البلدان الاشتراكية، وغيرها. وعلى الاحتكارات والتروستات في كل بلدان العالم، لكن الكاتب كان متفائلاً جداً، فيختم مقاله بتفاؤل أيضاً، فيقول: "لقد حان الوقت تماماً لكي يفهم السادة الصهاينة مرة وإلى الأبد أن الصهيونية ليس لها مكان ولن تجد لها مكاناً في المجتمع السوفيتي". هذا ما قاله بولشاكوف بالحرف الواحد، ونشرته جريدة البرافدا في الثامن عشر والتاسع عشر من شباط عام 1971.

والأمر المريع، والشنيع، والفظيع، هو أنه بعد عقدين على هذا القول، زال الاتحاد السوفيتي، وبعد ثلاثة عقود على قول السياسي الأمريكي فرنكهاوزر تم انهيار مركزي التجارة العالمي، والهجمات على البنتاغون التي كانت القشة التي قصمت ظهر البعير، كي تعلن الحرب على الإرهاب في كل مكان في العالم تحت عنوان عريض: (عدالة بلا حدود).

وأخيراً، هل للعرب من عبرة واعتبار وبصر وبصيرة، وهل يعرفون ماذا ينتظرهم من "الأصدقاء الحلفاء"؟

مالك صقور

❒

قراءات... قراءات... قراءات

محمد رضوان ومحنة الذات

يجمع نقاد الأدب أن الرواية الحديثة بدأت في نهاية القرن الثامن عشر، واستطاعت أن تقف على قدميها بثباتٍ في القرن التاسع عشر، ولا زالت تفرض نفسها وتعزّز موقفها بين سائر الأجناس الأدبية الأخرى، حتى ارتفعت الأصوات تعلن إن الأدب اليوم هو أدب الرواية بالدرجة الأولى، فيما يتراجع الشعر والمسرح وغيرهما إلى الخلف كثيراً أو قليلاً حسب طبيعة المجتمع الذي ينتج هذه الأجناس.

وقد جئنا- نحن العرب- أدب الرواية متأخرين، وما زال أمامنا الكثير لنتعلمه؛ فبينما لدى أوربا من تقاليد الكتابة الروائية ما يربو على مئتين وخمسين سنة، لا يزيد عمر هذا الجنس عندنا عن القرن الواحد، ورغم ذلك يؤكد كثير من النقاد أننا بدأنا نكتب روايتنا الخاصة، بمعنى أن الرواية العربية بدأت تمتلك سمات تكاد تكون خاصة بها تميزها عن الرواية العالمية، دون أن تخلق قطيعة فنية أو جمالية معها. وقد تمكن عدد هام من الروائيين العرب من جعل الأسباب التي تعيق الكتابة الروائية- والفن بعامة- موضوعات ومصادر للكتابة نفسها، من ذلك الخوف من الضغوط الاجتماعية والدينية وغيرها، ومن ذلك غياب الحريات المختلفة وعلى رأسها السياسية في الدولة البوليسية، استطاع إذاً نفر من الروائيين أن يخترق هذه العوائق وأن يجد في نفسه الشجاعة كي يتجاوز "إنسانيّة" التغاضي وغض النظر- على حد تعبير جبرا إبراهيم جبرا- "الإنسانية التي تخشى الجهر والتورط"(1)، فوضع هؤلاء الكتاب أصابعهم على إحدى أشد الموضوعات خطورة في الواقع العربي، موضوعة القمع، الذي يتجلى بمئات المظاهر، ويستخدم عدداً لا نهائياً من الآليات... وعن هذا الأمر تحديداً يكتب الناقد محمد رضوان كتابه "محنة الذات بين السلطة والقبيلة/ دراسة لأشكال القمع في الرواية العربية"(2)، وقد وقع الكتاب في مئة وخمسين صفحة من القطع الكبير، وضم تسعة فصول ومقدمة سماها "فاتحة الكلام" وخاتمة وسَمَها بـ"خاتمة لمسار الكلام".

بعد أن يبسط المؤلف موضوعه وغاياته في المقدمة تتتالى فصول الكتاب معنونة بأسماء الروائيين الذين يدرسهم، فيحمل **الفصل الأول عنوان:** "نجيب محفوظ" ويدرس المؤلف فيه روايتي محفوظ "القاهرة الجديدة" و"اللص والكلاب"، فيرى أن القمع في "القاهرة الجديدة" يتبدى على شكل ضياع اجتماعي سببه الاستغلال الاقتصادي والفساد الاجتماعي، فإذا بالشخصيات تسقط، وتنقلب بشكل شديد على القيم والمبادئ الإنسانية، لتتعدد وجوه المأساة في المجتمع: مأساة الخبز والجنس والحرية. وفي "اللص والكلاب" تتكرر أشكال القمع السابقة؛ الاقتصادية والاجتماعية من خلال جملة من الآليات تمثلت بترغيب وترهيب فئات المثقفين والثوريين، وسلخهم عن طبقاتهم الفقيرة وعن أهدافهم وإلحاقهم بالطبقة العليا، بمنحهم المكتسبات الكبيرة، ليصبحوا حرساً لها.

وفي الفصل الثاني وعنوانه: "عبد الرحمن منيف" يدرس الباحث روايتين؛ هما "شرق المتوسط" و"الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى"، ويراهما عنوانين صارخين على القمع السياسي الذي من آلياته التعذيب المباشر للجسد والروح، والتصفيات المختلفة لقهر إرادة الإنسان، وسيكتشف الناقد أن الرواية الثانية استطاعت أن تحدد مصدراً جديداً من مصادر القمع، وشكلاً جديداً من أشكاله وآلياته موجودين داخل التنظيمات البيروقراطية الاستبدادية المعزولة عن الجماهير، نتيجة قمعها الذي تمارسه على أعضائها، بسبب آليات التنظيم الميكانيكي وغيرها، ولهذا رأينا في الرواية (طالع العريفي) و(عادل الخالدي) مضطرين لمواجهة القمع داخل حزبيهما أولاً، جراء رفضهما الولاء الأعمى الفكري والتنظيمي، ورفض دكتاتورية الفرد الإله داخل التنظيم وتمسكهما بثوابت الديمقراطية وحرية القول، وضرورة النقد. ولكل هذا رأى محمد رضوان إن عبد الرحمن

منيف يرصد ظاهرة القمع كظاهرة عالمية وليست عربية فقط، وهذه مسألة هامة نجد تجلياتها في روايات أمريكيا اللاتينية عند استورياس وبورخيس وماركيز وايزابيل الليندي وغيرهم.

في الفصل الثالث يدرس الباحث رواية غسان كنفاني "رجال في الشمس"، ليستنتج منها ثلاثة أشكال للقمع الواقع على الفلسطيني، يتمثل الأول بالاقتلاع والنفي القسري والاستلاب الجغرافي والتاريخي، ويتمثل الثاني في القمع السياسي الذي يلاحق الفلسطينيين الذين يحاولون ممارسة أحد حقوقهم في العمل السياسي في بلدان الوطن العربي التي يعيشون فيها، وثالث تلك الأشكال قمع اقتصادي اجتماعي يتمثل في حالة الفقر والضياع والاضطرار إلى العمل المبكر لسد الرمق.

وبعد دراسة عميقة لهذه الرواية يستنتج الباحث موقف الروائي من الأشكال السابقة ويتمكن من ربط فنيات الرواية مع القضايا الفكرية التي تطرحها.

يفرد المؤلف **الفصل الرابع للروائي جمال الغيطاني**، ليدرس روايته "الزيني بركات" التي بنى مؤلفها عمله على الربط بين أحداث هزيمة قديمة وقعت لمصر في القرن السادس عشر الميلادي، وهزيمة حزيران 1967، فالرواية كما يعبر الباحث "تستند في بنائها الفني، على أحداث تاريخية فعلية، وعلى فهم عميق لحركة التاريخ؛ يبرهن على أن (الحاضر قائم على الماضي)، ولا ينفصل عنه رغم اختلافهما، وأن الماضي يعشش في الحاضر متحكماً بحركته الراهنة، كاشفاً زيف الوعي التاريخي، الذي يحاول أن يفصل الماضي عن الحاضر في عملية قطع مريبة، وينغلق في زمن وهمي مضى" ص 85.

ولهذا بدت الرواية وكأنها تُعرّي ماهية السلطة المستبدة وآليات قمعها في أزمنة مختلفة، فزمن القمع- كما يقول الباحث- زمن ثابت، رغم مجريات التاريخ البشري "ولهذا تذهب الرواية- عبر عملية تحايل على الواقع الراهن- إلى الماضي، راسمة السلطة المستبدة التي تخذ من القمع نظرية لها في الفعل والممارسة، ومن آليات القمع هذه تكون فلسفتها الرسمية في أساليب الحكم، حيث يدمر هذا القمع السلطوي الإنسان والمجتمع معاً، ثم يدمر السلطة نفسها في سبيل إنقاذ الطغاة المتسلطين.. مخلّفاً تحت ركامه مجتمعاً خرِباً، يحصد الهزائم في كل الأزمنة" ص 59.

ومن آليات القمع التي ترصدها الرواية ويبينها الباحث "وضع كل ساكن أو متحرك تحت أعين البصاصين" ومن هؤلاء الشعراء في المقاهي، وأرباب العمل، وأصحاب فنون الرقص ووعّاظ المساجد الخ...

أما الفصل الخامس فيخصص لرواية يحيى يخلف "نجران تحت الصفر": حيث يرى الباحث أن عالم الرواية يتشكل في صيغة ثنائية: "قامع ومقموع، عبيد لم تُعتق، وأمراء ومطوعون، يشكلون قدرية للقمع التاريخي الممتد إلى الراهن، فأنى اتجهت أمامك العصا والسيف، وتشويه جسد الإنسان الذي خلقه الله على أكمل صورة" ص 70.

وستبدو نجران تحت الصفر حقاً؛ تحت خط الوعي والحرية والفقر، وسينشطر الزمن فيها إلى اثنين والوطن كذلك؛ وطن الفقراء والمقهورين، ووطن الأمراء والشيوخ والسماسرة وتجار الرقيق والنفط الخ، وستكتسب آلة القمع في نجران شكلاً ميتافيزيائياً، قدرياً، حتى تظل قادرة على كل شيء من خلال القوانين والفتاوى التي تتحكم بحياة الناس.

في الفصل السادس يدرس محمد رضوان رواية "وليمة لأعشاب البحر- نشيد الموت" لحيدر حيدر، تلك الرواية التي تعتبر نشيداً جنائزياً حزيناً يشيع مع أبطال الرواية أنفسهم ما تبقى من الثورة العربية

التحررية. ويرى المؤلف أن الرواية التي جرت أحداثها في موقعين؛ الأول هو الجزائر (ما بعد الاستقلال) والثاني هو العراق في الفترة الموازية لذلك، جعلت من "الوطن العربي كله، بتاريخه القديم والحديث والمعاصر مسرحاً لأحداثها وتأملاتها وأحكامها" ص 76.

تبدأ الرواية منذ بدايتها بالكشف عن إحدى تجليات القمع، حين يحس مهدي جواد- الشاب العراقي- وهو يعدو على الشاطئ مع حبيبته الجزائرية آسيا الخضر، أنه مطارد، وأن هناك من يتعقبه، وسيصدق هذا الإحساس حين يتصدى رجلان لمهدي جواد ويمطران الفتاة بالأسئلة والتوبيخ لأنها تصاحب رجلاً غريباً، وهنا يبرز السؤال الأول الذي تبني الرواية عليه أحد مساراتها الفنية والفكرية- كما يعبر محمد رضوان-: كيف يُعد العربي العراقي غريباً فوق الأرض العربية الجزائرية. وسيلاحظ- الكاتب- منذ البداية أن مهدي جواد الذي يعيش في حاضر الرواية غربة هي أقرب إلى العنصرية العرقية، كان قد هرب من العراق بسبب غربة سياسية، أساسها القمع الأيديولوجي ذو الرؤية الأحادية التي تلغي الآخر وسيلاحظ محمد أن غربة البطل على الأرض الجزائرية ستتفاقم من خلال آليات القمع لتصبح حصاراً شاملاً، تمارسه قوى اجتماعية ظلامية، وسياسية أمنية، موغلة في العدمية، ولن يجد البطل نافذة للخروج من دائرة الحصار الشامل إلا بالانتحار، رامياً نفسه في البحر ليصبح جسده وليمة لأعشاب البحر ووحوشه. وكانت الرواية من خلال مسار يقوم على الخطف خلفاً والاستذكار قد رسمت تجربة فريدة لمجموعة من اليساريين المتمردين، الذين رفضوا سياسة وبرنامج الحزب إبان حكم "عبد الكريم القاسم" وما بعده في العراق، متهمين سياسته بالانتهازية والنفعية والمهادنة مع البرجوازية والتبعية الكاملة للكرملين، فرفعوا شعار الكفاح المسلح، لإسقاط النظام القمعي العسكري في العراق، وحاولوا إقامة أول كومونة عربية، وكل ذلك يأتي من خلال ذاكرة مهدي جواد قائد إحدى الخلايا الثورية، في الأهوار، ويرى محمد رضوان أن الرواية استطاعت إلى جانب ما سبق أن تبرز "حقيقة السلطة الجديدة، عبر تجليات القمع والقهر والاستلاب، والتصفيات الدموية التي مارستها، متمثلة بشخصية مرمّزة، أطلق عليها الروائي اسم (عبيد الله بن أبي ضبيعة الكلبي)، وخلال فصل كامل عنوانه (ظهور اللوياثان)، الذي يمثل صورة السلطة القمعية، والذي يقدمه هذا الفصل على شكل مسخ أسطوري بالغ القبح والبشاعة، نصفه الأعلى بهيئة ضبع ونصفه الأسفل شبيه سرطان رملي زاحف" الرواية ص 228، ويرى محمد أن حيدر حيدر ومن خلال شخصيات أخرى (كفلّة بوعناب) ويزيد ولد الحاج استطاع أن يرصد أشكال قمع أخرى على الأرض الجزائرية "تجلت في التواصل القمعي بين سلطة المستعمر، والسلطة الجديدة التي أجهضت الثورة الجزائرية" ص 86. ومن خلال شخصية (آسيا الخضر) سيرصد شكل القمع الاجتماعي.

وفي الوجوه البيضاء" لالياس الخوري- وهي موضوع الفصل السابع، تأخذ آليات القمع- كما يرى الناقد- شكل حروب طائفية قبلية سياسية، مرئية وخفية، تتجلى في عالم الرواية بالقتل والاغتيال والتدمير والانتحار، لتبلغ ذروتها في حرب أهلية شاملة، يختلط فيها النزاع الداخلي بالخارجي، والسياسي بالطائفي، وأيديولوجيا الأحزاب بطقوس وقوانين القبائل" ص 91.

أما في "الخبز الحافي" لمحمد شكري، وهي أقرب للسيرة الذاتية منها إلى الرواية، ويعترف المؤلف أن هذا العمل "يحاول أن يجعل من المادة غير الأدبية، مادة أدبية مثيرة للجدل، ترتكز بكل مصادرها على تلك المملكة الآثمة، المشبوهة، التي يسميها الكاتب مجازاً طفولته" ص 107.

ويرى أن هذا النص يكاد يكون وحيداً في جرأته وذاتيته، وهو يفضح ذاكرة غير مُعْلنة، وكتابة عربية متسترة بالخديعة والزيف، ويدخل الأدب بالتالي من الاتجاه المعاكس، "فالكتابة عنده لا تجمّل الواقع- كما يحلو للمتطهرين أن يجمّلوا عالمهم الزائف- بل تفضح عيوبه وتهدم المعايير والتزام القوانين والكوابح الفنية" ص 107.

وقد بيّن المؤلف في هذا الفصل أن أبا محمد شكري كان سبباً رئيساً للهدم والدمار والتشوه الذي حل بالفتى منذ شهقة الوعي الأولى؛ ولهذا وجد نفسه مدفوعاً إلى التمرد على سلطة الأب القمعية، بالتشرد وانفجار الرغبات الكامنة في أعماقه، وبممارسة حرياته كافة على شكل تحد وانتقام من كل صنوف القمع البطريركي الأبوي، والقمع الاقتصادي، ولهذا رأينا الكاتب يتحدث عن كل ما فعله بحرية من إدمان للخمرة، إلى تعاطي المخدرات إلى العمل نادلاً وخادماً وحمالاً وماسح أحذية، جاعلاً من قاع العالم السفلي مجالاً حيوياً له؛ فكان لا بد من أن يلتقي بالقتلة واللصوص والمتشردين والمنحرفين، ويرى المؤلف أن إبراز الجانب الجنسي في حياة محمد الشكري البوهيمية كما قدمتها السيرة/ الرواية، يبدو كمعادل موضوعي للتمرد على القمع الأبوي البطريركي، والقهر الاجتماعي والعلاقات الأسرية القائمة على الاستغلال والاستبداد، التي تدفع بالإنسان في طرق لا يمكن تخيلها.

***وفي الفصل الأخير من العمل وقد خصص لصنع الله إبراهيم في روايته** "ذات" رأى محمد أن خصوصية هذه الرواية تكمن في "فضح الخطاب الإعلامي المهيمن (في مصر)، وانتزاع أقنعته الأيديولوجية، والإفصاح عن مظهره الاستبدادي القمعي، فكانت السخرية المبضع الخفي في تشريح الواقع الاجتماعي والسياسي، لنكتشف أننا أمام رواية ساخرة تتناول الذات المستلبة بفعل التشيؤ في زمن التبعية السياسية، والانفتاح الاقتصادي التدميري، ولتتحول (ذات) إلى ناقوس يوقظ الذاكرة الشعبية، التي كثيراً ما تتناسى، فتنسى، ثم تسقط في سبات الخديعة التاريخية مستسلمة للراهن الفاسد.. القمعي" ص 129.*

وعليه وبعد أن عرضت الكتاب محاولاً الإيجاز ما استطعت من ملاحظة ما يلي:

أولاً- تعكس معالجة الناقد موضوعاته، امتلاكاً حسناً لأدواته النقدية، ومعرفة هامة لأصول فن الرواية وتطوره، مما جعله قادراً- على الأغلب- على الغوص إلى أعماق النصوص المدروسة.

ثانياً- من خلال النصوص المختارة للدراسة نتبين متابعة حثيثة للإنتاج الروائي العربي، وقدرة على اختيار النماذج الأشد دلالة على الموضوع المدروس، مع خلق تنوع جميل في الاختيارات وبالتالي الوصول إلى سبر عميق وشامل لأشكال القمع في نماذج من الرواية العربية.

ثالثاً- رغم حرص الناقد على جعل نماذجه المختارة شاملة، إلا أن جملة من الروايات العربية- التي غابت عن الكتاب والتي تعتبر شديدة اللصوق بموضوع الدراسة، وقادرة على تقديم إضافات هامة في أشكال القمع وآليات- تتبادر إلى ذهن القارئ منها- على سبيل المثال- "شموس الغجر" لحيدر حيدر، "ثلاثة وجوه لبغداد" لغالب هلسا، "القصور الزجاجية" و"حب في موسكو أو سقوط اسبارطة" لبرهان الخطيب، و"مجاز العشق" لنبيل سليمان، و"معراج الموت" و"قصر المطر، لممدوح عزام.. وغيرها!

رابعاً- غطت الروايات المدروسة بعض أقاليم الوطن العربي، لكن أقاليم أخرى غابت تماماً، مثل دول الخليج العربي كافة وليبيا والمغرب والسودان وتونس وكانت الأمانة لعنوان الكتاب تقتضي أن يدرس الكاتب أشكال القمع في روايات هذه الأقطار!

خامساً- رغم جهد الكاتب الواضح في استخدام المصطلح النقدي ضمن دلالاته المعروفة في الكتابات النقدية، لكننا نقع على جملة من المصطلحات تحتاج إلى الضبط، منها ما نجده في العبارات التالية:

-"نجيب محفوظ بصدقه الفني في اختياره (الشكل الملحمي) لأعماله من (القاهرة الجديدة) حتى (السراب) كذا.. كذا" ص 13: فالصدق الفني- كمصطلح أدبي- لا علاقة له بشكل البناء السردي.

-"يبدأ غسان كنفاني رحلته الروائية من الأرض- المكان، التي تفتتح لغتها الدلالية كمفتاح رئيس لاكتشاف بنيتها العامة" ص 52. وسيكرر الناقد هذه العبارة (اللغة الدلالية) كثيراً، وبرأيي أن اللغة في الأدب لا يمكن إلا أن تكون دلالية؛ فكل لغة "هي نظام تتضافر فيه جملة من الأنظمة الفرعية، كنظام البنى التركيبية، ونظام البنى المعجمية، والبنى الصوتية، والبنى الدلالية، ضمن نسق محكم يطلق عليه علماء الدلالة مصطلح النحو الكلي"(4).

-كما وترد عند الكاتب مصطلحات: آليات القمع، أشكال القمع، مظاهر القمع ويستخدمها تارة بشكل واضح، وأخرى بشكل تتداخل فيه الآليات بالأشكال والمظاهر، وهنا كنت أتمنى لو أن الباحث عرّف هذه المصطلحات منذ بداية بحثه، وحدد آفاق كل مصطلح.

-يستخدم المؤلف مصطلح (بنية السرد) بصورة ضبابية، كأن يقول: "إن بنية السرد في هذه الرواية تتميز بطابع السخرية المريرة" ص 136، وإذا كنا نوافق أن السرد (بمعنى الإخبار) قد يتميز بالسخرية أو غيرها، فإن (بنية السرد)- التي تعني "طرق تشكيل الحكاية وأساليب عرضها" وتتضمن أنماط السرد وبناء الشخصيات وبناء الزمن في الرواية- لا يمكن وصفها بالسخرية أو غيرها.

سادساً- جاءت خاتمة الكتاب التي حملت عنوان "خاتمة لمسار الكلام" على شكل استمرار لفصول البحث، حيث عاد المؤلف فيها لدراسة "اللاز" للطاهر وطّار و"نجمة أغسطس" لصنع الله ابراهيم و"آلام معروف" لغالب طعمة فرمان، وكان أولى به أن يعرض في هذه الخاتمة خلاصة بحثه، والنتائج التي وصل إليها، وما إلى ذلك.

سابعاً- إن هذا البحث شديد الأهمية، وهو جديد من حيث تخصيص كتاب كامل لبحث ظاهرة القمع في الرواية العربية، بينما كنا نقرأ- في أفضل الحالات- إشارة هنا وأخرى هناك إلى هذه الظاهرة، في مقالات النقاد!

❐

الإحالات:

(1)-جبرا إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 1982، ص 51.

(2)– محمد رضوان، محنة الذات بين السلطة والقبيلة/ دراسة لأشكال القمع في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002.

(3)–حيدر حيدر، وليمة لأعشاب البحر/ نشيد الموت، مغفلة الناشر ومكان النشر، ص 228.

(4)–منقور عبد الجليل، علم الدلالة/ أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 45.

د.ثائر زين الدين

قراءات ... قراءات ... قراءات

شعرية المكان/ رمزية الكيان

إطلالة على (متاهات الروح) للشاعر

القصيد معمار مفتوح على مرجعيات الكيان. والكيان معيار لمعنى الإقامة فيه بالرمز منذ نشأة القول الأول في فعل "كان" بصيغة الأمر الإنشائي لفعل التكوين، كان لا بد للكيان من مكان يتشكل فيه الخلق ليأخذ المعنى من انبجاسه في لحظة الزمان، تلّبست اللغة بفضاء الكون واحتل الإنسان مركزية ملحمة الوجود في اللاتنامي من رحم العدم.

نشأ القول الشعري في لحظات انبهار ممزوجة بالتمّرد. الانبهار بسحر الكون والتمرّد على غربة الكائن فيه. هذه قصة الشعر مع أسطورة الخلق: مراودة حالمة لتأسيس الوجود في فضاء الإقامة المفتوحة على ضفاف التّيه الموشّح بنجوم الصور وأحزان الغريب.

هذا الشاعر عبد الكريم الخالقي يحدّد مكانه بين الأمكنة الممكنة. وفي تحديد المكان إفصاح عن هوية الكيان. في طقوس هذه الإقامة الشعرية تتجلى "متاهات الرّوح"، تتجول في منعطفاتها حيث نصب الشاعر أوتاد خيمته: الأرض، الصحراء، الوطن والموطن. هذه عناوين المكان تختصر المسافات وتحدد الاتجاهات. تتأنث مناطقها الحية بإيقاعات الحبيبة في نبض القلب. وللحبيبة أسماؤها المتعددة في توحدها كالوطن الكبير بلا حدود. يسافر الخيال بين أطيافها يخترق أوجاع الصمت وغربة الروح تتواتر القصائد من تجلياتها كعناقيد الدّالية الموعودة لرحيق النشوة والصور...

الحبيبة الأمّ والأمّة، الصحراء "سيدة الأرض"، والوطن/ البلاد والعباد، الموطن/ جدليان/ الخيمة/ الشعر/ المغني والمعني/ المبغى والخزن... هذه علامات المكان الذي اختاره الشاعر وجلس فيه "بعيداً... مع" وردة باكية...؟... في سرّ هذه الوردة الباكية تكمن مناخات عبد الكريم الخالقي الشعرية ونبراته الخاصة: صوت مسحور بنقاوة بداوته وموجوع بالوقت الماكر و"الأرض العاقر".

ما هي العلاقة بين المكان والكيان في متاهات الرّوح؟

أو بالأحرى كيف تحيل شعرية المكان بمرجعياتها المتعددة إلى رمزية الإنسان؟ ما هي علاقة الإقامة بالمقيم. كيف يسكن الكائن الحزين مدارات السكون ("غربة الروح" كما يسميها الشاعر) وسط كل هذا الضجيج المحيط بوردته الباكية...

هذه أسئلتنا تقودنا إلى رغبة الكشف عن بعض تجليات هذه النصوص. هي رجع لصدى قراءة تأويلية لهندسة مضامينها القصوى ورموزها المتخفية بالوضوح. وهي قراءة حوارية (dialogique) مبنية على جدلية الأنا/ الآخر تلتقي فيها صورة مشتركة للوعي بالفكر الذي يحرّك الشعر ويغذي معانيه.

يقول الشاعر في قصيدة "وجع الصمت" (ص26)[1]

"**يسألني السؤال عن السؤال**"

في هذا القول أكثر من معنى. فيه معنى الحضور في الغياب ومعنى الخيال في الحلم. وهو معنى القصيد (حضور غياب الأم في الدار).

هو معنى القمر الخريفي المتخفي وراء غيم الأحزان والوجع المسجى.

ولكن فيه أيضاً معنى الشعر. الشعر كالحب تماماً: هو سؤال للسؤال عن السؤال، أي إرادة لمنشود وتجلي للوجود عبر الشهود.

وفيه أيضاً، معنى النقد كما أراه وأمارسه شخصياً بعيداً عن آليات الأجهزة الأكاديمية التي تجهز على النصوص وتمتصّ رحيقها.

يسألني سؤال القراءة عن سؤال الكتابة. في تقاطع هذه الأسئلة تكمن حكمة التواضع ومحبة الشعر وحوارية الإنسان الناقد مع الإنسان الشاعر. في مواعيد مع الشعراء تجمعنا في مكان القصيد. مكان مزهر بالمعنى تحكي في ظله الدافئ رواسب أحزاننا وقدرتنا العجيبة على الإيمان بأفراحنا القادمة...

"**القادم... لا شك**

سيكون بحجم ا لحزن... والمعنى" (ص12).

1. مربعات دلالة المكان:

(1) متاهات الروح: مؤسسة JMS للطباعة والاتصالات المرئية. تونس. 2002. 165 صفحة.

1. 1. عنوان المكان:

قبل النظر في مرجعيات المكان ودلالاته في هذا الديوان الشعري، لا بد من النظر أولاً في كيفية بنائه كمكان محتضن لكل الأمكنة.

لكل مكان عنوان. والعنوان الذي اختاره الشاعر "متاهات الروح" هو نفي مقصود لا مكانية المكان. فالمتاهة هي غياب عن مرجعية المكان. والروح هي فكرة مجددة ونفي للحدود. الروح كالريح... كالهواء غياب في الحضور وحضور في الغياب... سرابٌ نعرف وجوده بتجسده في نقيضه الذي ينفيه...

ولكن المتاهة لا تعني الفراغ... هي حركة المُنفِي وليست عدمية النفي... هي كالصوت يحتمل كل اللغات وكل المعاني... أو هي كالموت يحمل في أرحامه فكرة الحياة... أو هي كالليل يعدّ النّجوم بانبجاس الصبح...

والمتاهة في العنوان متاهات... أي أنها مسكونة بكل هذه الاحتمالات... والتعدد هنا هو عنوان الديوان... تعدّد القصائد في محطات التيه... وتوحد القصيد في بصيرة الروح...

تسلّل هذا العنوان إلى قصيدين في المجموعة. "حديث المتاهة" (ص109) و "من متاهات الروح" (ص98) من مجموع 610 قصيدة... ولا غرابة أن يأتي هذان القصيدان كمعزوفتين في "المقام الكبير". حافلتين بالمسافة بين الشعر والنار... بين الوجع والهوى.

"وجعٌ ينازعني الهوى

ويدي تلوح للتي سرقوا جمالها بالحصار

وجع يباغتني حنينه والشذى

وأنا الموزّع بين أغنية ونار

ماذا تقول يا فتى/ لجميلة وهبتك

أغنية ونار؟"

في هذا السؤال "ماذا تقول؟" يتوزّع الشاعر في متاهة الشعر...

"في حديث المتاهة"، يتحدّد المكان في "الجزء الغربي من القلب".

يحيل الشاعر القول إلى "سوسنة تدعوه لاختراق الظلمة" في هذا الزمن الفاجر"... زمن عربي متفكك كـ "أملاح الأجسام المتفككة في كل ركن بالبصرة

أو غزة أو شجر الغربة في الجولان

تحتاج منا

عطر الشهداء وكتاب السير الأولى

لهذا الرهط من الأنعام.." *(ص 110-111).*

في هذين القصيدين يحدد المكان ارتباطه برمزين: الأمّ والأمّة. بينهما علامات للتيه في "خارطة القلب"... علامات للوجع والانتماء والهوية... يتوزع الكيان في هذه الخارطة بحثاً عن روحه... ولكن الروْح تُغلب من مراودة الجسد، كالنور في النار.. لغزٌ للبراءة في صوت السوسنة في الجزء الشرقي

من ناي تضعه الأيام

ولاحت أنوار باهتة في البدء

وسريعاً عمّت أرجاء القلب" (ص112)

هذه الموسيقى... الروح تنفخ في ناي أورفي موسيقى القلب... هي المعزوفات التي ستوقع هذا الديوان بنبض مسيرة الشاعر في دروب الحياة...

يحتل هذا القصيدان إذن موقع الدلالة الاستراتيجية. المكثفة في العنوان... هذا الدليل الموسيقي إلى "متاهات الروح" يفتح الطريق إلى أركان المكان الخمسة: خماسية المعزوفات:

1. معزوفات في مقام الصبا (تسع قصائد)
2. معزوفات في مقام القلب (أربع قصائد)
3. معزوفات في مقام بدوي (خمسة عشر قصيداً)
4. معزوفات في المقام الكبير (خمسة عشر قصيداً).
5. معزوفات في مقام غزلي: ثمانية عشر قصيداً.

يتوزع إذن فضاء الكتابة (هندسة الديوان) حسب رؤية معمارية تصاعدية بالتراكم والتنوع. يتحوّل بنا المقام الموسيقي إلى مقام آخر كما تتجوّل الروح في متاهاتها بحثاً عن مركزها. ولعلّ الشاعر تقصّد تسمية هذه المناطق الشعرية كتقاسيم سمفونية لنفس المعزوفة.

فالمقام يحيل على الموسيقى ويحيل على المكان. المقام هو فعل الإقامة، كالمسافر تقوده المسافات والمحطات، يمشي بثقل الريح ووهج الروح إلى جزر اعترافاته ومواطن أوجاعه... يتلبس القصيد بالنشيد وتتواتر الصور على إيقاعات الجرس الموسيقي كأنها ذاكرة الشاعر تستجمع أجزاء المرايا المهشمة فتنعكس فيها تجربة الحياة والمعاناة.

إن شكل هذا المعمار الشعري يخضع للمعنى في بنائه وترتيبه وعلاماته. هذا الشكل المعنى الخماسي الأبعاد يعبّر بوضوح عن وعي الشاعر بأهمية توبوغرافية الكتابة باعتبارها شكلاً معنوياً ينزّل القصائد في مواضعها حسب نظام دلالي يعطي للكتاب الشعري قيمة الهيكل المعماري.

لهذا الهيكل المعماري مركزٌ: مكان وكيان. الخيمة والمريد. رمزٌ وإرادة. شرفةٌ تفتح على مدارات الأمكنة الأخرى، ذاكرة متعدّدة للمكان المفتوح على الوطن والأرض والكون... وكيانٌ ذاتٌ شاعرةٌ شاهدةٌ على تعريفات الوطن وأوجاع الأرض وبهاء الكون...

كيف تأثثت هذه الفضاءات بالمعنى والمعاناة؟

ما هي الرؤية المؤلفة بين شعرية المكان ورمزية الكيان؟

تبين لنا أن هذه الرؤية التأليفية تتلخص في ثلاثة مربعات دلالية تتقاطع فيها مسالك المتاهة وتتوحّد رغم تعدّدها في مركز رمزي: الخيمة/ الشعر كنقطة بداية (موطن الشاعر) ونقطة نهاية (وطن الشاعر).

1. 2. مرجعيات المكان:

لا وجود لمكان في المطلق. المكان هو إرادة، يخلقه الشاعر من فعل التسمية. المكان لا يأخذ المعنى إلا من ساكنه. إنه الفراغ يصبح حيّاً بفعل الوجود الذي يؤثثه بالذكريات والأحداث والحركة.

وبما أن الشعر هو حدث أنطولوجي لغوي بالأساس، فالمكان لا يعني شيئاً خارج هذا الحدث.

من هذا المنطلق، يمكن لنا تحديد توبوغرافية المكان في متاهات الروح حسب جدلية المحلي والكوني، الخاص والعام، وفي إطار نسق تصاعدي ترمز إليه أسماء المقامات الموسيقية التي تحيل بالاستعارة على هذا البناء التدرّجي (الصَّبا/ الصِّبا – القلب – البداوة – الكبير – الغزل/ الحبيب).

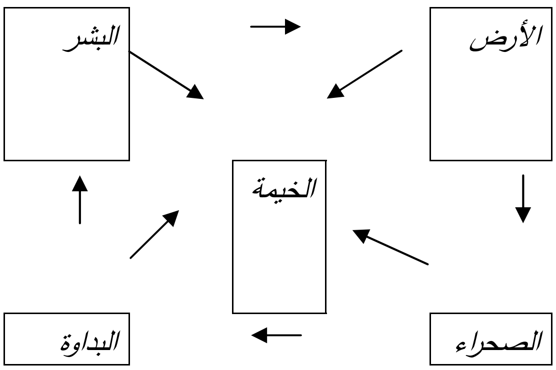
أليس في هذا التدرّج صورة واضحة لتنقل الكائن من الطفولة إلى الوعي إلى المجتمع إلى العالم إلى ذاكرة الحياة بتراكماتها...

وفي هذا التنقل الزمني انتقال من مكان إلى آخر وترحال من إقامة إلى أخرى وانجذاب دائم بمركز مرجعي لكل الأمكنة؟.

على كل، هذا الاكتشاف لمنطق بناء الديوان يقودنا إلى مساءلة هذه الجدلية التي تجمع بين مرجعيات المكان في رؤية المحلي والكوني التي أشرنا إليها. تتشكل هذه الجدلية في ثلاثة مربعات دلالية (carrés fémantiepues). المربع الدلالي هو مصطلح شائع في علم الدلالة البنيوي يُستعمل لنمذجة القيم الدلالية وتحديد العلاقات بينها لفهم البنى الدلالية العميقة للخطاب الإبداعي.

وقد تبين لنا أن مرجعيات المكان تتوزع في متاهات الروح حسب ثلاث دوائر: الأرض . الوطن . الروح. إن تحديد مضامين هذه الدوائر ورموزها يساعد على تفكيك إشكالات المتاهة ووضع إشارات المرور إلى تجليات الروح.

1 .2. 1 مرجع الأرض:



الأرض دائرة حاضنة محضونة في سرمدية الكون. هذا هو المعنى الأول للأرض في متاهات الروح. هي أرض البشر في مرحلة إنسانيتهم الأولى التي لم تنفصل عن جوهرها الطبيعي. تنشطر هذه الأرض إلى نصفين: نصف يرفضه الشاعر ويرى فيه لعنة التاريخ ("الزمن الفاجر") هذا النصف الملعون هو موت الأرض وضجيج المدن:

"عامان مرّا وها غيمتي ناشفة

والأرض ظمأى

وتفاحتي يابسة

وللآخرين هدوء الليالي

وبوح النجوم

والمدن الآهلة

ولي حزن قلبي

وهجران حبي

وصمتي الكئيب" *(ص15)*

"الأرض اليابسة" في "مواسم الجفاف" (ص31) و "السنابل القليلة" و "النخل يبكي وحيداً" (ص42). يتردد مشهد الفجيعة على الأرض، على نضارتها وبكارتها وخصوبتها. وينعكس هذا المشهد على البشر الذين ينقسمون أيضاً إلى صفين:

"إذا مرّ الخريف بلا مطر

وكذا الشتاء

سيحزن كل الناس

إلا الفقراء"

يجمعُ الحزنُ الشاعرَ بالفقراء. وينشأ من هذا الحزن وعي بالتناقض بين معنيين للإقامة في الأرض. تأخذ الأرض قيمتها من قوة الارتباط العضوي بها كعنوان للانتماء. وهذا هو النصف الثاني الإيجابي.

تتأسس المقابلة الدلالية بين قطبي الأرض وساكنيها على استعارتين: "غبار المدن" (ص85) و "طعم التراب" يختار الشاعر موقعه في "طعم التراب" وينأى عن "غبار المدن"

في قصيد "أصحاب الأرض يعودون في كل حين" يحدد الشاعر الحدود الفاصلة بين "أصحاب الأرض" و"الهجناء/ السماسرة":

"الممالك الهجينة

تستعير رجالاً للدفاع عن قوتها والبنات

لكن عند هبوب الريح

تسقط أوراق التوت

وتتعرى السوءات

فتنتفض الأرض

وتثور الموجات

ويعود الأموات

ليقولوا

إن الأرض لهم

وشاهدهم أنهار الخلد

وما خاضوه

من غزوات" *(ص 72-73).*

في "الوقت الماكر" الأرض ليست أرضي ولهم أرضهم "الأرض العاقر" و "النهد النافر" و "الوجه السافر".

يحدد الشاعر إذن مسافته ويسمي أرضه "الأرض الواقفة" والنخلة الثابتة "حجر الانتماء" (ص 95-96).

من هذا الاختيار نشأت في القصيد شعرية الصحراء و "البداوة". يفتح المربع الدلالي على قيمة جديدة مرتبطة في الوقت نفسه بهوية الشعر العربي والتراث الإبداعي المخصوص وبطفولة الشاعر وموقعه الفكري في خارطة المجتمع الثقافي.

"توقفت عن العزف يا

لنا ما يغنّي في غير الصبا

لنا أرضنا الواقفة

لنا الأغنيات الجميلة لنا الشهداء"

لنا عزة الواقفين في وجه الخطيئة

لنا نخوة الشرفاء" *(ص95)*

لهذه الأرض الأخرى قاموسها الشعري في باب الصحراء "شموخ القرى" "حمام البراري" "همهمات الخيول" "أغنيات السلالة" "زغردات الحرائر": ("من افتتاحيات الخيمة" الثالثة)...

في قلب الصحراء تتلبس كل المعاني المستعادة في رمز الخيمة، خيمة البداوة والقوافل وإقامة الشاعر/ المسافر وإقامة الشعر:

"لنا حجر الانتماء

لنا ساعد ما انثنى

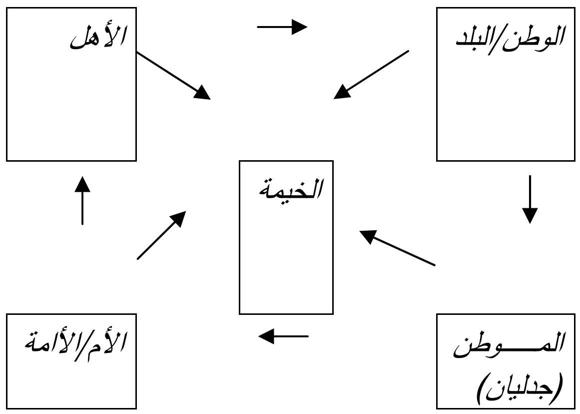
ما زال يبني للقلب سوراً

يقيه السقوط على حافة الانحناء

لنا خيمة لتقينا

وهج الصحاري وبرد الشتاء" *(ص97).*

1. 2. 2 مربع الوطن:



رأينا أن مرجعية الأرض تأخذ دلالتها الإيجابية من رمزية التراب والماء والانتماء لقيم الحضارة. في هذه العلاقة يأخذ "التراب" قيمة مركزية مرتبطة بمعاني الصحراء والخيمة والبداوة.

من قيمة "التراب" يعبر الشاعر إلى مكان الوطن في معناه "المختلف":

"أحب بلادي معناه أني

أموت لأجل التراب

وهذا العلم

أحب بلادي معناها أني

أحب فداء/ أحب النخيل وكل الشجر

أحب بلادي معناها أني

أخاف دموع اليتامى

وجوع الحيارى/ وحزن القمر" *(ص69)*

هذا "المعنى المختلف" عن الحب عند قاطني "غبار المدن" هو حب مسكون بنفس القيم المتعلقة بمعاني الحياة وكرامة الإنسان. هو نفس "الحزن" أمام مشهد الضعفاء الذي رأيناه يجمع الشاعر "بالفقراء". هو حزن ضروري للإرادة الشعرية الحالمة ببراءة الأرض من "الهجناء" وبراءة الوطن من "الخونة":

"سيدة الأرض

تغسل سوسهم.. وتستقبل الجبناء

لكنها والحق يقال

لم تدفع يوماً للآتين من الماء...

غصناً من زيتونتنا

أو حبة تفاح

سيدةُ الأرض

تؤمن أن الحزن ضروري للقلب الحي

وأن الوخز ضروري للخونة

وأن القادم... لا شك...

سيكون بحجم الحزن... والمغنى" *(ص88-12)*

من هي "سيدة الأرض"؟ مركز الأرض؟

هي الوطن... بمعناه الصغير والكبير... تونس وامتدادها العربي... تونس وأخواتها يسميها الشاعر في خارطة الصحراء العربية..." خارطة القلب" موزعة في "المدن العربية" "البصرة" "غزة" "الجولان"... مدن "في قبضة الأعداء والأحزان" (ص11) موجوعة "بالحروب الكاذبة" والحصار. تتجه كل دروب الحزن إلى "العراق" وهو رمز لهذه العروبة المفجوعة في صيرورتها.

تقودنا قيمة "التراب" أيضاً من الموطن إلى الموطن، كما قادتنا من الأرض إلى الوطن...

"حين نؤوب إليك في العام مرّة

أول ما نشتهيه نبش ترابك

فقد نجد صورة لصبانا

أو بعض حلم تلاشى

ونسألك عن مكان قديم

عن حنفية الماء

عن ضفة الوادي... تبكي جفافاً" *(ص62).*

هذه جدليان "القرية الحالية" و"الأرض الصامدة" القرية الفاتنة، سيدة الأمهات" كما يسميها الشاعر لأنها تجمع معاني الأرض والوطن والموطن. إنها وردة السباسب و "مكمن الأسئلة" (ص84).

لقد خلق الشاعر عبد الكريم الخالقي أسطورته. لكل شاعر أسطورة.

امرأةٌ (أرافون) أو بطولة أو رمز في الذاكرة... بعض الشعراء جعل من ذاته أسطورة شعرية لنرجسية الكائن:

جدليان هي أسطورة الشاعر هنا، لأنها رمز الرموز وقيمة القيم هي المكان الجامع للأمكنة ونقطة البداية والنهاية. لذلك جعل منها إقامة لخيمة الشعر وقال لكل الشعراء:

"تحتاجكم كلكم

كي تستقيم فيها الحياة" *(ص68).*

ينطلق هذا النداء، مثل نداء عشتار لحبيبها تموز في موسم الربيع، ومن إرادة تأسيس الحياة على واجهة الإبداع الشعري.

ولكن النداء هو قبل كل شيء نداء البداية والبداوة، ونداء الأم:

"لأمتي كل ما كتبت

يمناي ويسراي

لها بكري.. لها الأصغر

لها قلبي وشتاي

لها شوقي، لها ولهي

لها صمتي ومغناي

لها خيلي مكبلة

لها حزني ومغناي

قامتي شدو أغنيتي

وأمتي الحسن والآية

وهي الأهل والوطن

وهي الدرع والراية" *(ص13-14).*

في هذا القصيد "الوفاء" الذي يفتح الديوان على جرح فراق الأم و "غربة الروح" في حضور غياب وغياب حضور الأمل النسغ الذي وهب الحياة للسلالة وجمع كل معاني "الأهل" و "الوطن"... في هذا البوح هناك تكثيف لكل دلالات المكان: ذاكرة الأم وذاكرة الشعر:

هذا سؤال الأسئلة الذي انطلقنا منه:

"يسألني السؤال عن السؤال

ويحتاج الفؤاد حضور أمتي

ويشغلني حضورها بالغياب

ويقتلني خيالها حين حلمي (...)

وتهرب وردة الصبح الندية

فأدخل دارنا صوت أمي

أنا الوجع المسجّى يا بني

وفراقها للقلب يدمي

هي القمر الخريفي بني

غاب خلف أحزاني وغيمي..." *(ص26-27).*

هذه الأم "العسل الكليلي" "الأحلام" "النجم" "الأنفاس" "الأفراح"... هي أيضاً "الوطن الكبير بلا حدود" هي الأمّة تحبّرها كل الأقلام وتسكن في "وجع الصمت".

إذن، إذا أصبحت جدليان مكان "الأسطورة الحية" و "وطن الشعر" وقبلة الشعراء... فلأنها أيضاً مكان هذه الإقامة الرمزية، الأم والأمّة... تحمل في سباسبها رجع صدى "الشهداء" والشهود على قيمة الأرض والعرض والتمرّد على الظلم والقهر... لذلك سُميت خيمة الشعر بعنوانها جدليان برمز الجدّ، علي بن غذاهم، الغائب الحاضر هو أيضاً، حاضر في ذاكرة الأم والأمّة وفي وعي الشاعر بانفصاله عن "ضفة الهاربين":

"مضى العاشقون إلى الضفة الثانية

ولم يبق غيري وحلمي العنيد (...)

مضى العاشقون إلى ضفة الهاربين

وها أنني أبقى الوحيد

وما أزال حلمي

ووجه الخيانة

وطهر التراب" *(ص42-43).*

من إرادة الانفصال هذه عن جغرافيا البؤس، تحرّك المريد في نسغ الشاعر والشعر إلى موطن الأم والخيمة. هنا المريدُ الابن الأصغر وواعد الابن الأكبر حبات العنقود تعود إلى جوهرها في صورة الأم والأمة والوطن والموطن:

أيا من جئت في زمني

تنامت فيه أحزاني

وزدت للثرى حبّاً

فأتعبني وأشجاني

وزدت من النوى قرباً

فأرهقني وأبكاني

وازداد هوى وطني

وما ضيعت عنواني

ينام في الدم وطنين

وأشتاق لأحزاني

فباليمنى هوى أرضي

وباليسرى الوريثان" *(ص48-49).*

فـي هذا القصـيد ("مريد2") تقتـرن صـورة الـوريثين (تواصـل السـلالة) بـدلالات الأرض والتـراب والـوطن والأحزان... في هذه التوبوغرافيا المكانية والرمزية تبقى جدليان هي العنوان. عنوان الأسطورة بما هي صناعة للحلم وإرادة للمثل، تماماً كما تشكلت صورة الأم من حلم الأمّة وصورة البنت (قطر الندى) "سيدة البدويات" ومن حلم الأرض:

"أحتاجك حلماً أسائله بصمتي

ثم أقرأه بهمس الوشم في حرّ الحصاد

وأشمه بعيون الأرض

أو تضاريس البلاد" *(ص52).*

جدليان/ الموطن/ الأم/ الأمّة/ الوريثان/ "سيدة البدويات"/ قطر الندى الحبيبة في اسم كل الحبيبات/ خيمة الشعر/ قبلة الشعر/ نداء الماء للأرض العطشى/ نافذة الصحراء...

هذه أسطورة الشاعر وفضاء الحلم، إنه الحلم

"بامتداد جديد

لكل حدود البلاد

وشعب أبي

يكون لهذي البلاد

السند

يحب التراب" *(ص46).*

هي الأسطورة المرآة العاكسة في خيال الشاعر

"وجه البلاد يميد

بضاد جديدة

وصحو جديد" *(ص44)*

هي الحلم أيضاً بهذا الامتداد في أرض العرب

"شموخ التراب ونخله

وأحلام سينا

ووجه الجولان

وماء الفرات ودجلة

فيرقص فينا الدم والشهيد" *(ص25).*

في كل هذه المعاني الحافة بمرجعيات المكان/ الوطن، هناك بحث عن قيمة مؤسسة للوجود. تتوزع هذه القيمة في أسماء المكان، ولكنها ترجع في النهاية إلى العلاقة الجوهرية بين الكيان وأسباب كينونته، في هذا الارتباط الوجودي بين الشاعر والفؤاد، بين الذات والأم:

تبنيت تعاريف عدّة

لمعنى الوطن

وحين دفنت فؤادي

تيقنت أني بلا وطن

خارج هذا الوطن"

ولأن الأم/ الفؤاد هي نبع الحياة والقيمة العليا لكل الحبيبات... جاءت صورة المرأة أيضاً وشعرية الحب مسكونة بهذا الهاجس المرتبط بالوطن:

. "**ما زال شوقي لعينيك وللوطن الجميل**" *(ص134)*

. "**في قلبي متّسع**

للحب والفراشات والأسئلة

لكن به مدخل واحد

خال من المنعطفات والأروقة" *(ص130)*

القلبُ يُغنّي على قدر حزنه. و "حول محيط الفؤاد/ غاباتُ صمتٍ وحزن" (ص149). لا يملك الشاعر ما يعطيه لحبيباته إلا "حلم أمّة" (144). هذا ما يعترف به للسومرية. والسومرية هي رمز للعشق والوفاء مغروس في أرض العراق. وحلم الأم هو حلم الأمّة:

"**لم يبق ما أعطيك يا...**

فالنخل هدته المواجع والهزيمة..." *(ص145).*

نداء السومرية المرأة المعشوقة هو نداء الغائبة:

"**عودي فأنت حلمنا الباقي**

ولأجلك سنعود للأكواب نرشفها

ونعود للصحراء نحضنها... *(ص146).*

هو نداء الأرض المسلوبة ونداء القلب المحاصر بالشجون العربية:

"**عودي مهاريك انتفت**

هدّتها الصحاري والهموم

عودي مشارقك غروب واغتراب

عصفت بها الريح السّموم (...)

عودي

فهذي الخيل لك

عودي

فهذا النخل لك

ولأجلك أنت فقط

سيعود للوطن الجميل

عشقه والعاشقون" *(ص148).*

هذا عشق الشاعر عبد الكريم الخالقي... معزوفات في مقام غزلي... تهدهد أطياف صبية عربية تتعدد أسماؤها وتتحد في رمز الأم والأمّة...

هي وردة الشاعر في خلوته و "الحمامة الخالدة"

حمامـــــة حلمــــــي قـــــد أتعبوهــــــا وظلت على القلب نـبض حنـان (ص150)

هذه مسلّمته جاءت في آخر الديوان متضحة بدون لبس:

"جربت المثنى، وجمع المؤنث السالم

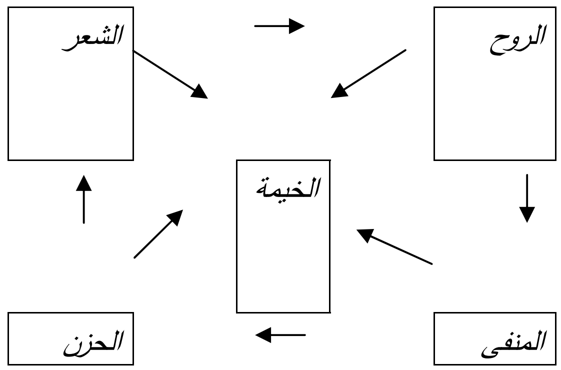
لكنني حين ضممتك أنت

سلمت أن المفرد هو الأخلد"

لا تهم مرجعية هذا المفرد الأخلد، فاطمة أو السومرية... للشاعر أسراره المتخفية... هي قيمةٌ وليست جسداً أو اسماً... والقيمة كما رأينا في رباعية الوطن تعود في الديوان إلى الموطن/ الأم أسطورة الخلق وخيمة الشعر. كما قال الشاعر "كل الدروب تؤدي إلى نخلتي".

يقول عبد الكريم هنا ما معناه "كل النساء تؤدي إلى سيدة النساء: أمّي".

1. 2. 3 مربع الروح



هذا مربع الدلالة المجازية يفتح المكان على وعي الكيان الشعري.

تقود المتاهات الرّوح إلى مكان الغربة. مكان اللامكان واللااستقرار إن غربة الكيان عن المكان تتجسد في منفى الكائن عن واقع هزائمه وانفصاله عن طاقة الفعل التاريخي في وجوده.

لولا هذا المنفى الإرادي من واقع الوقت الماكر، لما كان الشعر وما كانت الخيمة. ينطلق الشاعر من الأرض والوطن إلى فضاء أرحب، هو فضاء الروح استعارة قصوى لتجليات القول الشعري. وليس غريباً أن يصبح المكان هنا نقطة عبور إلى تجليات المرأة ومدارات الشوق:

"إني أحبك

فدعي ارتباطك بالمكان

ودعي المسافر في الجراح

ودعي المورّط في الزمان

وامنحيني فرصة للنور

فوق خارطة الجمال

وترفقي بالقلب يا... واحضنيني" *(ص141).*

في هذه "الرسالة المكتوبة بالحبر السرّي" لا يسمّي الشاعر حبيبته لأنها كل النساء تتوزّع في كل حالات العشق في "تفاصيل الجنون" و "ترانيم السكون"... لأنها، مثل الصحراء، هي "الحلم الباقي" عندما يناديها الشاعر

"عودي (...)

عودي فأنا الذي

يشتاقك بين صحوه والمنام

وأنا الذي

يسأل عنك النسائم والغمام" *(ص147).*

فهو يبحث معها وبها وفيها عن مكان المحايثة الأنطولوجية، فضاء للوجود الحي النابض بزخات الرغبة وارتعاشة الجسد:

"اكتشفي للمرّة الأولى

يا امرأة عنيدة

حرارة الروح بك أو حلاوة الأنفاس تقتلك اتباعاً

ومسافات الجسد" *(ص142).*

يتحدد هذا المكان الأنطولوجي في مسافات الجسد... تتعدد النساء وتبقى صورة الجسد العاشق/ المعشوق معرّفاً بـ "حرارة الروح" تلتقي في نبضه كل المتاهات لأنه "وكر الحمامة" (ص138).

"الحمامة لم تزل في القلب نبضاً

وأريجاً وهياماً

لم تطر من كفي يوماً

فجناحاها هما بوصلتي كلما هدني الوجد

وأضنتني القتامة" *(ص139).*

إذن، الجسد هو المنفى، هو الذات، تحتفي بذاتها لذاتها في نبرة الحزن. والحزن هو مكان السؤال الشعري. هو السؤال يسأل عن السؤال لأنه يفتح البصر على رعب العالم و عطش الأرض، ويقود البصيرة إلى لحظة التمرد على هذا الخراب المسكون باحتمالات الوجود والحب والشعر: يولد الشعر في قلب الخيمة من مراودة هذا الحلم المنصت للزمن القادم والمحتمي بلهب الذاكرة.

لولا توحّد الروح بارتعاشة الجسد لما سافر الغريب في دروب منفاه ولولا تيه المنفى لما حلّ الحزن في أرجاء القصيد... ولولا طعم الحزن لما نشأ السؤال وانتصر الشعر في خيمته على كل معاني الحصار...

هذا إذن مربّع الروح في متاهات الرّوح. زوايا أربع لمكان موشح بالأحزان والأوجاع جعل منه عبد الكريم الخالقي بساط الريح لرحلة الأيام من جدليان إلى الكون... زريبة مطرزة بأطياف الحلم خارطة للقلب الموجوع في الأم والأمّة... توزعت في معزوفاته أسماء الحبيبات ورفاق الطريق... حملت هذه المقامات رجع صدى زمانها... كان لجرح العراق طعم خاص في وعي الشاعر بموقعه الوجودي في جغرافيا المنفى والغربة. لذلك تعددت القصائد التي تشابكت بينها مجازية "الحصار": حصار الأرض وحصار الحياة. حصار المكان هو نفي لهويته المنفتحة على نسغ ذاكرته وعلى جمامة الحرية....

"**قف يا غريب فإن لي**

شوق إلى نخل يقاتله الحصار

إلى امرأة تلملم قلبها

لتخيط من هام النخيل لطفلها

حلماً يدغدغه طويلاً

فيقاوم..." *(ص123)*

هذا الغريب يقول غربته عن المكان فتأخذ الإقامة معنى المقاومة... وهي فعل مجابهة لهذا الحصار المتعدّد الدلالات...

يعلن الشاعر عبد الكريم الخالقي ارتباطه العضوي بذاكرة هذا المكان الثقافي، مكان الهوية العربية المتلبسة بتراجيديا الحصار يتشكل القاموس الشعري في تشابك هذه الدروب المؤدية لنفس المكان. مكان ثقافي للذات المتشظّية في تشظي الجغرافيا. ولكنه مكان وحيد ممكن للكيان يجمَع الشاعر أجزاءه ويسميه "الخيمة"... خيمة الشعر تضيئها فوانيس النخل وتحتضنها الصحراء و... خيمة أسطورة رمز للفقراء والشعراء... فضاء المحايثة الشعرية مثل الجسد موطن الرغبة ووطن الروح...

خاتمة:

لقد قادنا السؤال في أسئلة الشاعر إلى جدلية المكان: الأرض/ الوطن/ الرّوح... وتبين أن مربعات الدلالة المؤثثة لأنساق هذه المكان المثلث تنبني على تشابك الأمكنة الممكنة وتقاطعها. هذا عنوان المكان في معنى "المتاهات" والمسافات. في هذه الجغرافيا الواحدة التي يسميها الشاعر "خارطة القلب" هناك بناء هندسي

لشعرية المكان على أساس رمزية الكيان. في هذه العلاقة المتحرّكة بين المكان والكيان، تتداعى القصائد على وقع السير والبحث والسؤال والتجوال بمجازية الإيقاع الموسيقي والتنوع المقامي...

وتفضح هذه الإرادة الشعرية في نهاية الأمر على فعل مجابهة لإعادة مركزة الكون حسب منطق الروح الشاعرة. تصلح "الخيمة" تكثيفاً دلالياً لمركزية الأرض ومعاني الوطن ومتاهات الروح بين المنفى والحزن والشعر. هذا الانجذاب هو استجابة وإجابة.

استجابة لنداء الأم والأمّة وإجابة لسؤال الهوية ورعب الاستقطاب الثقافي لأمركة الكون.

لا ينفصل الشاعر هنا عن الهمّ الثقافي الراهن. فالمتاهة هي حركة استراتيجية بهاجس التمرد على "الزمن الفاجر"، لعنة التاريخ العربي في زمن امتناع أسباب الحرية والمعرفة والقوة... ليست متاهة الهروب إلى فردانية الذات المشلولة وطوباوية الكيان الصوفي... وليست متاهة للاستقالة من السؤال الوجودي.

إن اقتران المتاهة بالروح هو استعادة لفعل المبادرة بالحلم. ولغة حلمنا الوحيدة المتبقية اليوم في مشهدية الذاكرة المجروحة هو الشعر. "متاهات الروح" هو إذن اسم ناصع بالإرادة ونابض بالحركة.

تنبض هذه القصائد إذن بكيان موزّع بين الأمكنة، بين المسافات ولكن هذا التوزّع هو تعدّد متأصل في إرادة التوحد. توحّد المكان (هوية الأرض العربية وسؤال وجودها) وتوحّد الكيان (لملمة جسد الذات المجروحة)... هذا التوحّد هو قلب القصيد وبيته هي الخيمةُ القلبُ البيتُ المقامُ الإقامةُ الروحُ الأرضُ الوطنُ الحبيبةُ الذاكرةُ. هي الأنا/ الآخر الأهلُ الأمُّ الأمّة الرفاقُ الشعراءُ... هي عروس الشعر أسطورةٌ مغروسة في أخاديد الرمال انتقلت من قلب الصحراء العربية المنكوبة بالنفط والسخط إلى سباسب جدليان... بفعل الخلق الشعري لشاعر يحث الناس البسطاء عبدٌ كريّم من عباد الله الفقراء الشعراء... اجتمعت في اسمه الكرامة والكرم ولعبة الخلق... فتحقق حلمه من جهده وجهاده واقترن اسمه بهذه الخيمة النخلة الحمامة... لذلك احتلت الخيمة مكانها في قلب المكان في هذا الديوان وفتحت جناحيها لمراتب العشق مرفرفة على عرش الكيان...

د.عثمان بن طالب - تونس

□□

قراءات... قراءات... قراءات

قصص

العددين الماضيين

أولاً: قصص العدد 385

صدر العدد 385 من مجلة الموقف الأدبي لشهر أيار /مايو عام 2003 حافلاً بالقصص الآتية لكتّاب عرب من العراق والجزائر وسورية، هي:

1-أوراق حلم. لـ "ماري رشو".

2-لوحة. لـ "عبد الستار الأسدي".

3- كان حلماً مزعجاً. لـ "محمود حسن".

4-ليتها كانت الشمس. لـ "محمد رؤوف بشير".

5-لن يكسو هذا العراء. لـ "نجاح إبراهيم".

6-عندما جاء مشعل إلى المدينة. لـ "محمد نديم".

7- عبور. لـ "قادري عبد الخالق".

أولاً -قصة أوراق حلم. لـ (ماري رشو)

تشتغل الكاتبة في قصتها على منوالين:

الأول: الأمومة والطفولة.

الثاني: الكتابة والنشر.

وقد استطاعت أن تمازج بين الخطين العريضين وتُداخل بينهما لنسج حدث القصة الإنساني الذي تطغى فيه براءة الطفولة وحبّها على كل ما عداها.

تبتدئ القصة بعودة الساردة من إدارة المجلة بعد لقاء المسؤول الثقافي فيها وخروجها محبطةً بعد اعتذار المسؤول الثقافي عن نشر القصة، لأنها قصيرة جداً ولا تناسب مقاس الصفحة، خلافاً لما قاله محرر ثقافي آخر عن أن القصة طويلة وتزيد عما يخصصها في الصفحة، وهذا مؤشر على معاناة الكاتب الذي تحيّره أمزجة المحررين، ويقتضي منه أن يكون كالخياط الماهر الذي يفصل الثوب حسب مقياس الجسم، وقد جعل الساردةَ تستدعي في ذهنها صورة جارتها الخياطة التي تخيط الأثواب على مقاس النساء، وكانت في نظر الجميع امرأة مبدعة، وتضحك من تحوّل الكتاب إلى مبدعين "بمقاسات تحت الطلب" ويظهر تمكن الكاتبة من فكرتها حين جعلت هذا الخط ينتهي بها إلى تمزيق القصة، وإن كان السبب الرئيس تفجّرَ العاطفة الإنسانية التي تشتغل عليها في الجانب الآخر؛ جانب الطفولة والأمومة.

وإضافة إلى المعاناة من النشر فإن الزوج كان دائماً يسخر من هوايتها الكتابةَ: "أنت تلحقين السراب تعشقين الوجع. ترفضين الراحة. ما جدوى الكتابة في هذا الزمن؟ بالنسبة لي لا أحب ما تفعلين".

وعلى الرغم من أهمية هذا المحور، فإن الطفولة هي محور القصة التي أبدعتها الساردة بعنوان "حلم" حيث يستشف القارئ عن عنوانها تطلّع الزوجة إلى ما تحلم به في عمرها من طفولة وأمومة، تجلّى في توقها الدائم إلى دخول عالم هذا الحلم الشهي، وهي عندما تجد ذلك مستحيلاً لعلّةٍ في زوجها الذي وصف له

الطبيب طعاماً صحياً قوامه السمك، فإنها تعود إلى الحلم وتحاول أن تحقّق على الورق ما لم تستطع تحقيقه في حياتها الزوجية، فترسم في لوحةٍ قصصية جوانبَ من حياة طفل ماتت أمه، وأخذ يحلم بعودتها، وهذا ما عبّرت عنه الساردة "ربما أتتني الفكرة لأسباب عدّة، فقد تكون حاجتي لطفل أمارس من خلال وجوده مشاعر أمومتي التي حرمت منها عبر زواج سنوات.."

تعمد الكاتبة إلى إغناء مسألة الطفولة والأمومة واليتم والحرمان من خلال عدة محفّزات اجتماعية وفنية وإنسانية، فهي عندما تعود من المجلة تستقل سيارة أجرة، فيخبرها سائقها أن زوجته ماتت فيتزوّج ثانية و"كل شيء على ما يرام".

والفيلم السينمائي الذي شاهدته يحكي عن طفل شغله اكتئاب أبيه بعد ترمله "فراح يهتف لمن ينقذ هذا الأب من الضياع الذي حل به".

والزوج المحبط يريدها أن تكفّ عن أحلامها، فيسخر من كتابتها ويعدّها سراباً، ويريدها أن تمتنع عنها لأنها ثرية، وهي ترى أن سعيها نحو تحقيق أمومتها في الواقع والحلم أهمّ من كل شيء ذي قيمة، وترفض أن تخلد إلى الصمت، وتتحوّل إلى دمية متحركة في البيت.

لقد استطاعت الكاتبة تصوير المشاعر العاطفية المتعطلة، وعملت على تلوينها بما يتناسب والحلم، فشاركت الطبيعة في حلمها وسرابها وبؤسها التي انعكست على نفسها، وهذه المقارنة بارعة بالعودة إلى القصة الواقعية النفسية إلى الطبيعة التي عرفتها القصة العربية في بداياتها وحتى نهاية الستينيات في القرن العشرين بصورة ملحوظة.

إن المطر هو التعبير الجميل والرمز الدلالي في التراث العربي والإنساني على الخصب والعطاء، وقد حرصت الكاتبة على ابتداء القصة به ليكون رمزاً ومعبّراً عما ينتابها من مشاعر وأحاسيس:

"الطقس بارد. وهذا معطف لا يمنح الدفء. فكّرت بهذا وأنا أرمي نظرة فيما حولي. رفعت رأسي التقط آخر صورة للمبنى العالي. في اللحظة التي غمر رذاذ المطر وجهي..."

كما أن الجمل السردية التي تسربل الحلم الطفولي البريء قد عملت على منح القصة أبعادها الإنسانية السامية المشاعر "كان للطفل عالمه الذي يبعده عن كل ما يحدث. عالم طفل بزقزقة العصافير أو ملاحقة الفراشات. وما زال يحلم بأحضان أمه وحكاياها في المساء، وما زال ينتظر وعودها الجميلة. نزهة. بل لعبة. تشد أذنه. يضحك. يهرب. تلحق به. أنت طفل شقي.. يضحك أكثر ويرتمي في أحضانها ينتظر عناقها المعتاد..."

ويشهد للكاتبة على براعتها في التمكّن من فنية قصتها ما اصطلح عليه في الشعر "رد العجز على الصدر" فقد عمدت إلى ردّ الخاتمة إلى ما ابتدأت به، حيث تجسّدت المعاناة من الكتابة ممزوجةً بمعاناة الأنثى المحرومة من الأمومة.

ثانياً –قصة: لوحة. لـ (عبد الستار جبر الأسدي)

حمل عنوان القصة كلمةً واحدة هي "لوحة" لتنقل مشهداً من المشاهد الواقعية الحادّة في الدول الأمنية من خلال شخصية السارد الرئيسة، إضافة إلى عدد من الشخصيات الثانوية التي جسّدت المشهد، يتنبأ فيه

الكاتب بالمصير الأسود الذي تؤول إليه المجتمعات النامية، التي ترضخ للسلطة القمعية، وقد بنى القصة على مجموعة من الترميزات (الشعاراتية) التي طغت على الحياة العامة في المجتمعات العربية.

إن المطر في الموروث الأدبي والشعبي رمز الخصب والعطاء، عندما يكون في الحدود الطبيعية للبيئة، ولكنه حينما يتجاوز نسبته المعقولة، فإنه يتحوّل إلى سيول جارفة، وهذا ما رمى إليه الكاتب منذ البداية: "السماء حقاً تسكب كل مطرها دفعة واحدة."

إن المطر في القصة قد تجاوز ترميزه إلى معنى الطوفان الذي يحمل معنى الغرق "ومن المحتمل أننا سنغرق: الناس والسيارات والبيوت وربما الأرض كلها.. كان المطر يلاحقنا بإصرار".

وبذلك يغدو طغيان المطر ترميزاً للسلطة الطاغية.

إن السارد الذي يسكنه الخوف بسبب معاناته من السلطة يلتقي شخصاً آخر يتعرّف عليه، لكن طبيعة زمن الرعب عملت على محو ذاكرة الشخصين فدار بينهما حوار أشبه بحوار الطرشان، قام على ترميز الشعارات السياسية والقومية التي تعلن عن تفريغها من معانيها:

-يبدو لي أنني رأيتك من قبل؟

-لا أعتقد ذلك.

-هل درست في ثانوية الحرية؟

-لا.

-أتسكن في الثورة.؟

-لا. أيضاً.

لقد استعمل الكاتب ترميزاته التي يؤكّد إفلاسها للتعبير عن حالة شخصيته النفسية المقموعة بسبب طغيان السلطة الأمنية التي قادته إلى منتجعاتها، نتيجة شكوى تقدّم بها جاره الذي ادّعى فيها أن كلبه قد أكل له دجاجاته السبعة، ولم تُردّ الشكوى على الرغم من أن السارد هو من أبناء (الثورة) ولا يملك كلباً، كما أن الشرطي لم يقتنع بأن الجار صاحب الشكوى مجنون، ولأنه لا يعقل أن يأكل كلب واحد سبع دجاجات دفعة واحدة.

يأخذ الكاتب بيد الشخصية الأولى في القصة إلى قبول الشخص الثاني بعد أن ذكّره بأنه كان معه في قسم الشرطة، فيتعاطف معه ويذهب إلى بيته، وهناك يتعرّف إلى أمه المتقدمة في السنّ، وإلى أخته (السيدة الصغيرة) فتمور في قلبه بذور الحب، ويرتاح الجميع إلى بعضهم، ثم يخرج مودّعاً الجميع، وقد تعلّق قلبه بالفتاة، وظلّ يحمل معه طيفها، ولا يطيق صبراً على البعد عنها، لذلك جدّ في البحث عن حجة، ليعود ويراها، وقد أتاح له المطر، رمز الخصب والعطاء، الفرصة المناسبة، فعاد من جديد مدّعياً أن (المطر) هو الذي ألجأه إليهم، لكنه فوجئ برحيل صاحبه الذي وجد أن "الحياة ليس لها معنى والأيام كلها فارغة ولا يمكن ملأها بشيء يستحق.. لأن هذه الحياة متعلّقة بأسباب تافهة.."

إن الكاتب يعمد إلى تصوير حالات اليأس والاكتئاب التي تعتري شباب الأمة في ظلّ الأنظمة القمعية، لذلك تجد أنفسها محبطة دائماً، تنشد الرحيل. وقد عمل على تضخيم حجم المعاناة، إذ جعل الشابين عازبين.

وقد أحب الثاني فتاةً وتزوّجت غيره فهرب، وهاهو الأول ينظر إلى السيدة الصغيرة، وهو الذي جاء من أجلها، فيسقط في يده، أمام مأساوية الواقع، لكنه يحاول الخروج من دائرة اليأس والإحباط، فيُقدِم على طلب البنت بجرأة متناهية، فوجدت فيه الأم منقذاً ومخلّصاً بعد رحيل ابنها "حقاً نحن بحاجة إلى رجل يشبه ابننا تماماً" ومع موافقتها أطرقت الفتاة خجلاً، وغاصت في مقعدها مما أدخل الفرح إلى نفس الشاب السارد، وفي ذلك ترميز إلى إمكانية التفاؤل بالمستقبل والخلاص من الكآبة التي يرفل فيها الجميع، وقد أمهلته الأم يومين لإعطائه الجواب، وفي اليومين ترميز آخر إلى المستقبل وانتظار أفق الخلاص، وهذا ما لمّح إليه الكاتب في خاتمة القصة "ونهضت لأستعجل مجيء يومين قادمين" في إرهاص إلى اقتراب الفرج "متمنياً لو أن الأيام مجرد روزنامة فقط بالإمكان شطب أرقامها كيف أشاء" وقد أسقط الكاتب رمزية اللوحة المعلّقة على الجدار على الوضع الراهن، وهي تحمل منظراً لسفينة نصفها غارق في البحر المتلاطم الأمواج بفعل عاصفة هوجاء، حتى إذا ما تم الزواج ورحلت الأم عن عالم الأحياء، ظلّت اللوحة توحي بدلالتها الكبيرة، التي يأمل فيها السارد انتظار غرق السفينة كلها، في إشارة إلى نظام الحكم، بغية الخلاص من الخوف الذي يكتنف الوطن كله، والذي تمثّله السفينة الجانحة إلى الغرق.

ثالثاً: كان حلماً مزعجاً لـ (محمود حسن)

يتمنى المرء أن يكون ما يمرّ بوطنه العربي مجرّد أحلام مزعجة، لكن هذا الذي ينوء الوطن بحمله أكبر من الأحلام والكوابيس، لأن هناك في هذا العالم (المتحضّر) شرائح إنسانية تدّعي الحرية والعدالة والديمقراطية، لكنها تتبع أساليب الإرهاب لفرض إنسانيتها وعدالتها. فتغرق الأوطان الصغيرة ببوارجها وترساناتها، وتحلّ بأرضها بأسماء مقنّعة ومتعدّدة، فترسل إليها المفتشين عن أسلحة الدمار الشامل، ثم تُقدِم على القتل والتدمير والنهب وطمس الحضارة أمام بصر العالم وسمعه.

لقد كان وقع الكارثة على الكاتب كبيراً، لذلك شحذ أدواته الفنية، واستدعى مخزون ذاكرته الثقافي من الشرق والغرب، وصاغ واقعه في صورة حلم مزعج، وتوقّف عند صيغة الحلم، ولم يتجاوز ذلك إلى استشراف ما يمكن أن ينتج عنه في المستقبل من نتائج يندى لها جبين حضارة راعي البقر الأمريكي.

إن الصاعقة التي وقف الكاتب على بوادرها استدعى لها من الأدب الإنساني العالمي والعربي عدداً من المقبوسات التي أغنت القصة، وجسّدت ترميزاتها. من خلال شخصيتين هما الزوج السادر الذي يقرأ رواية "موبي ديك" لـ "هرمان ميلفل" والزوجة التي كانت منصرفةً لقراءة أشعار "الرعد الجريح" لـ "خليل حاوي" في إشارة إلى ما يلحق بالأمة من إهانة وذلّ عبّرت عنه الزوجة باستنكارها قيام المفتشين الدوليين بتفتيش المساجد بحثاً عن أسلحة دمار شامل.. وهي تقرّ بأن النبي محمد صلى الله عليه وسلم قد وحّد القبائل بالدين السماوي.

كما يستشهد الكاتب بمقولة "دانتي" في "الجحيم": "رأيت في أروقة الجحيم البشر لا يعيشون ولا يموتون" و يعرّج على "سومرست موم" ورواية "حدّ السكين" ثم يأتي على مجموعة أخرى من الكتّاب الذي يجسّدون عامية الإنسان مرمّزاً إلى عام اثنين وثمانين وهو العام الذي غُلبت فيه المقاومة الفلسطينية على أمرها وخرجت من بيروت، بعد أن أطلق الإنسان رصاصة الرحمة على رأسه حين كانت المدينة تنادي من خذلها، وتعيد إلى الأذهان الخواء الذي يعيش فيه الإنسان العربي نتيجة الإحباطات المتلاحقة التي كان آخرها –حتى

تاريخ كتابة القصة –صدمة الأمة العربية بالتفتيش عن الأسلحة في أرض العراق، وانعكاساتها على المثقف الذي لم يعد من فرق بينه وبين أولئك اللامنتمين أبطال كولن ولسن، وسارتر وكامو، الذين كانت لديهم حالة من الإحساس بالتفاهة واللامعنى للحياة، تلك الحالة التي أوصلت "فان كوخ" إلى الجنون، ونيجسكي إلى الانتحار وميرسول بطل الغريب إلى حبل المشنقة. أبطال الشخصية البرجوازية المتصدّعة من الداخل والتي تعيش أزمة انقطاع عن العالم والخروج عن مجرى النهر الكبير.."

لكن الأحداث الحادّة التي تقضّ مضجع المثقف لا تصل به إلى درجة اليأس الصاعق، وإنما حاول الكاتب أن يبعث في النفوس بوارقَ الأمل، وذلك بالتذكير بالماضي المجيد، والواقع النضالي الذي يقدّم الضحايا التي تسرّ الصديق وتغيظ العدى. وأن التاريخ لن يتوقّف عن محاكمة الطواغيت، وأن ما يمرّ بالأمة ليس سوى حلم مزعج. سرعان ما تنهض فيه الأمة من عثرتها.

رابعاً: قصة: ليتها كانت الشمس. لـ (محمد رؤوف بشير)

تميس القصة بظلال شاعرية وارفة، وتعود بالقارئ إلى الأجواء الرومانسية التي عرفناها لدى الرعيل الأول من كتّاب القصة العربية؛ أمثال المنفلوطي وجبران والرافعي وهيكل.. مع غناها بالحداثة الفكرية والأسلوبية.

إن الكاتب يقف عند العلاقة بين الذكر والأنثى و يتجوّل في رحاب العاطفة الإنسانية، فالرجل المتقدّم في السن الذي لم يجد مقعداً خالياً في السيارة، فوقف على رجليه، يشاهد فتاةً جميلة في السيارة إلى جانب جدّتها، فيديم النظر إليها ويشتعل قلبه بحبها. والفتاةُ ما إن ترى نظراته المصوّبة إليها حتى يرقّ قلبها، ويخال أنها لا بدّ أن تكون قد اشتعلت بحبه، وقد زاد من اعتقاده هذا، عندما وجدها تنهض من مكانها لتجلسه على كرسيها إلى جانب جدّتها، فيطير من الفرح وتذهب به الظنون مذاهب شتى "باللاشعور. بكل أحاسيس الحب والفرح الذي غمرته، جلس على المقعد الدافئ بجانب الجدّة، بينما وقفت هي مكانه ترمقه برضا وسعادة ومعاني أخرى كثيرة، لم يكن بوسعه فهمها وهو في غمرة هذه النشوة الجارفة".

إن بناء القصة على هذه العلاقات الإنسانية التي قامت بين الرجل والفتاة داخل السيارة تشير إلى قضية اجتماعية وعاطفية حيوية اختلفت زاوية الرؤية إليها باختلاف قطبي العلاقة، فالرجل الذي تجسّدت رغباته وآماله كلها في الأنثى الماثلة أمام ناظريه، ظنّ أنها تبادله حباً بحب، لذلك نهضت من مكانها لتجعله قريباً من جدّتها، وفي ذلك تعبير عما يحمل الذكر في داخله من خواء عاطفي، ولهفة إلى تحقيق التوازن النفسي والاجتماعي الضروريين لاستكمال لوازم العيش وإرواء الرغبة وبناء الأسرة، بينما نجد الفتاة قد نظرت إلى المسألة من زاوية مختلفة تماماً، إذ اندفعت وراء معانٍ تربوية تنمّ عن أدبٍ وتهذيب. حيث شعرت أن الرجل يعاني في وقوفه من التعب والشمس المحرّقة لذلك، تخلّت له عن مكانها رأفةً به وتوقيراً لسنّه، وقد كشفت الشخصية الثانوية الثالثة في الرواية (الجدّة) هذه المفارقة اللطيفة بين وجهتي النظر، عندما سألت حفيدتها الجميلة عن سبب تخلّيها عن مكانها للرجل، فتنجلي المفارقة الفنية في اللعبة القصصية البارعة في الكشف عن موقف الفتاة التي قالت:

–أو لم تلاحظي يا جدّتي.. الرجل كبير السن... ويشبه المرحوم جدّي.. ولا بدّ أنه تعب من الوقوف، وليس من اللائق أن أتركه واقفاً.

تتميز القصة إضافة إلى أسلوبها الشاعري، وفكرتها التي بنتها على عقدة المفارقة بتوظيف شخصياتها الثلاث توظيفاً رفيعاً أدّى كل واحد منهم دوره بمهارة وحنكة، ولعل دور الشخصية الأولى (الرجل /الذكر) قد تألّق حين استطاع الكاتب أن يتغلغل إلى أعماقه الداخلية في مقابل الوقوف على السمات الخارجية لكل من الجدّة والفتاة. فالرجل يذوب لهفة وشوقاً للوصول إلى الفتاة وينتابه الشعور بالندم على حياته الجافة التي قضاها قبل هذه اللحظة، إذ "عقدت الدهشة لسانه وارتبك مثل شاب مراهق ولم يعد يعرف كيف يتصرف، وأسف لتلك الأيام والسنين التي ضاعت لتختصرها وتختزلها لحظات اللقاء هذه على غير موعد، فإذا بها تورق إيراقاً وروداً ورياحيناً بدأت تعطّر أيامه القاحلة الجرداء وتعيد إليها شبابها" بينما الجدّة "سيدة متقدّمة في السنّ. أنيقة باتزان. يلمع شعرها الأبيض المصفوف بعناية فوق رأسها مثل تاج من الفضة لأميرةٍ تنازلت لتوها عن العرش، وبجانبها حبيبته تتعدى الخامسة عشرة من عمرها الحقيقي لتبدو وكأنها في العشرين من سنها. كانت عيناها الزرقاوان قليلاً تبرقان بضياء نفّاذ يخترق أعماق القلب والروح.."

لكنّ تمكّن القاص من فنه، وتعاطفه مع شخصياته، وانسياقه وراء المفارقة اللطيفة التي اشتغلت عليها القصة، جعله يتمادى في النهاية، ويقول للقارئ ما استنتجه بنفسه، وبإيحاءات أجمل من الكلمات المباشرة التي استنتجها الكاتب في قوله "فلم يكن الإعجاب المتبادل ولا أشعة الشمس الحارقة تلسع وجه الحسناء البضّ سبب تكريمها له وتخلّيها عن مقعدها بجانب جدتها" وكم يتمنى المتلقي لو أن القصة انتهت قبل هذه النتيجة، ويكفيه ما سمعه من تعليل الفتاة لجدّتها عن الدافع الذي جعلها تعطف على عاشقها، واختتام القصة عندما "اخترقت كلمات الصبية [كيانه كله] ومثل بوذي مات. صبّت الزيت عليه وأحرقته حياً... وذّرت الرماد لا في النهر المقدّس بل في أعماق الجحيم".

كما أن جعل الرجل من قوم غير قوم الفتاة وجدّتها، ولا يفهم لغتهما كان غير ذي جدوى، ولا داعيَ له لأن الكاتب قد جعل العاشق يفهم اللغة جيداً، ويتأثر بما يسمع: "اخترقت كلمة الصبية كل كيانه "والحادثة العاطفية الطريفة يمكن أن تحدث في المجتمع المتجانس (اثنياً) كما تحدث في المجتمع المختلف الأعراق.

خامساً: قصة: من يكسو هذا العراء؟. لـ (نجاح إبراهيم)

تتوغّل القصة في الجوانب الممتعة للعلاقة بين الذكر والأنثى من خلال شخصية الشابّ الفقير الذي يهرب إلى المدينة ليبنيَ نفسه ومستقبله، فتطالعه المدينةُ بالشوارع المتعدّدة والأبواب المشرعة، والمرأةِ السهلة المتناول، فقد تعرّف إلى فتاة غريبة مثله، جاءت إلى المدينة للدراسة في جامعتها، جمعت بينهما الوحدة والغربة والشباب فعاشا معاً. وقد نشأت بينهما علاقة عاطفية حرصت الكاتبة على التعامل معها بترميزات شاعرية تشفّ عن اللقاء الجسدي..

ويتواعدان على اللقاء ذات مرّة، في العاشرة ليلاً في ساحة المرجة بدمشق –المدينة التي جمعت بينهما –لكن القدر يسوق إلى الشاب في لحظات الموعد الآزف امرأةً ذات خبرة وتجربة تبدو صائدة ذكورة، فتقتحم عليه عالمه بعطرها وأنوثتها حين تصدمه بجسدها، وتخطفه بسيارتها إلى بيتها الآمن ليتذوّقا معاً أفانين المتعة ويحترق في أتون جسدها: "ساطتك المرأة بأنوثتها وترفها وظمئها إلى أن غبت عن حاضرك، وظللت

في سريرها ليالي متوالية، سرير ناعم طري، رائحته تبعث على الخدر" وقد جسّدت الكاتبة هذه العلاقة بهذه الصراحة التي ابتعدت فيها –على غير عادتها –عن التلميح، ولجأت إلى التصريح، وخلافاً لتوصيف العلاقة مع الفتاة الجامعية، على الرغم من أن النتيجة مع المرأة والفتاة واحدة، وربما أرادت الكاتبة القول إن العلاقة مع الفتاة كانت سريةً، يخشى الطرفان فيها من الافتضاح، بينما جاء التصريح المباشر في العلاقة مع المرأة الثانية للتعبير عن الرغبات الطاغية في نفسها، والتي تبحث عمن يشبع نهمها في الشوارع والأسواق، وهي بذلك لا تخشى من الفضيحة بقدر ما يهمها الوصول إلى هدفها، كما هو شائع ومعهود في الرواية العربية، وقد أضفت الكاتبة على المرأة صفات الشبق والثراء وحبّ التملّك. فما تركت الشابّ يخرج من لدنها إلاّ بعد أن أغرته بالعودة إليها، فمنحته مبلغاً من المال، وحصلت منه على وعد بالرجوع إليها...

كل هذا أمر طبيعي في العلاقة المحرّمة بين امرأة ثرية نهمة، وبين شابٍّ غريب موهوب ومحروم أيضاً، ولكن غير الطبيعي –وهذا في صالح القصة –ما حرصت عليه الكاتبة حين جعلت عقدة القصة وجماليتها تتجلّى في صحوة الشابّ، وعودته إلى فتاته الجامعية، لكنها صحوة جاءت متأخّرة جداً، إذ لم يجد للفتاة أثراً، وقد أعلمه الرجل الذي عملت عنده خارج أوقات الجامعة أنها رحلت عن هذا العالم، وقد لمحت الكاتبة لتضخيم حجم المأساة إلى أن الفتاة ربما ظنت أن صديقها الشاب قد تخلّى عنها، وربما كانت حاملاً.

إن حبكة القصة محكمة الصنع، حيث تكامل الحدث، ورُسمت الشخصيات بعناية فائقة، ولكن إغراق الكاتبة في الأسلوب الشاعري والترميزي، واسترسالها في البداية والنهاية أدّى إلى الإطالة التي ربما قد توحي للقارئ بعرض العضلات الثقافية وتبتعد به بعض الشيء عن التقاط جزئيات الحدث الرئيسي بسهولة، لأن الأسلوب يرغم القارئ على التحليق عبر أجواء الصور المكثّفة التي اقتربت كثيراً من الشعر الحديث ففي الكلمات الأولى نقرأ "وحلمت أن أقرع أجراس هذه الفتنة فتشهق كروم انبهاري من لظاها، رباه! هل أنكر تفتّح العراء في أوردتي، وهذي البغي تحمل دفاتر الخصوبة؟" وقد يتساءل القارئ عن هذه المقدّمة التي جعلتها الكاتبة بين هلالين مزدوجين صغيرين؛ أهي لها، أم هي مقبوس جعلت منه مدخلاً لقصتها؟. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فإن قارئ النص يفاجأ حين يجد أن الأسلوب الذي اعتمد على ضمير المفرد المتكلم قد كتب بأسلوب المذكّر على خلاف ما هو محبّب في أسلوب هذا الفن، والذي حبّذ فيه النقّاد أن يجعل الرجل الضمائر في النص تعود إلى جنسه، وأن يكون السرد بأسلوب الذكورة، والعكس صحيح بالنسبة للكاتبة كيلا يقع القارئ في اللبس، وهذا ما جرت عليه أساليب أغلب الأعمال الروائية والقصصية في العالم... علماً بأن ذلك لا يمنع الكاتب رجلاً كان أو امرأة من إسناد دور البطولة إلى من يشاء من شخصياته الإنسانية، سواء أكانت من الذكور أم من الإناث.

سادساً: قصة: عندما جاء مشعل إلى المدينة، لـ (محمد نديم)

عودنا محمد نديم في معظم قصصه على الغوص في أعماق المجتمع الريفي، وتعرية شخصياته، والرجال منهم بصورة خاصة، لأنهم إما جهلة وإما أغبياء، وإما جهلة وأغبياء معاً، وقد ينتقل بهم من الريف والبداوة إلى الحواضر المدنية لتضخيم الحالة التي يريد تسليط الضوء عليها، وغالباً ما يقف على مفارقات فنية طريفة في أحداث قصصه نتيجة وقوع شخصياتها في مطبّات ومآزق تعبّر عن الواقع المرير الذي كان الريف ولا يزال يسم تصرفات بعض أبنائه.

في قصة "عندما جاء مشعل إلى المدينة" يرسم الكاتب ملامح شخصية منتفخة ثراءً وترفاً، بطرت معيشتها، فلم تعد تقنع من المرأة في السرير ما تقدّمه الزوجة إلى الزوج، لأنها تحوّلت في نظره وقناعته إلى آلة للتفريخ والإنتاج البشري، فيتطلّع الزوج إلى المتعة والتغيير والتنويع، وينتقل إلى بيوت الغجر. فلما ملّ من الرتابة والمشابهة عند (الحجّيات) سعى إلى تغييرٍ أوسع مدى، والتحرك للبحث عن المتعة والتنويع في المدينة.....

لقد قصد الرجل الريفي خلال أسابيع مطاعم المدينة ومسابحها، فاكتشف أن معظم المطربات والراقصات هن (حجّيات) متخفّيات في أزياء بنات المدن باستثناء (القصر) فإنه يقدم في سهراته (تينا) و(لولا) اللتين بدتا له "شكلاً آخر" وتنويعاً جديداً ومغايراً للمألوف، وهذا جلّ ما يبحث عنه، لذلك أعدّ العدّة للسهرة، وجلس على طاولة قريبة من خشبة المسرح، وبدأ يعاين المرأتين والعازفين بنظرات نهمة مدقّقة.. فأثارته (تينا) بطولها بينما وجد (لولا) تشبه زوجته، لذلك أخذ يمعن النظر في تقاطيع جسد الأولى: "كانت طويلة طولاً زائداً، لم يصادف مثله من قبل، ممتلئة دون إفراط، وكان (الفستان) الأسود الطويل يبدي بياضاً ناصعاً لم يشاهده من قبل إلاّ على عالمة آثار أجنبية عملت مع بعثة أثرية في قريتهم منذ عقدين من الزمن. كانت الأضواء القوية الدوارة فوق البيست تضفي على بياضها الناصع لوناً وردياً، وكان شعرها الأشقر الكثيف ملموماً بربطة سوداء أيضاً، ومفروشاً إلى الخلف على شكل مؤخرة الطاووس".

تتجلّى عقدة القصة في تجميع مشاعر الرجل وتركيزها على المرأة التي تعلق بها تعلّقاً غريباً ملك عليه حواسّه وعقله، وقد صدّق نفسه حين جاءت إليه، وعبثت بغطاء رأسه ظناً منه أنها علقت به واستثنته من دون الآخرين، مما دفعه لحشو صدرها العامر برزمة من الأوراق النقدية العالية القيمة، وجعل ظاهر يده تتحسس ملمس الصدر الناعم، فتبعث فيه أحاسيس أسكرته للحظات، لكنه ما لبث أن أُصيب بالذُهول عندما وجدها تنتزع نفسها منه راضية، وهي تقرص خده، ثم تنسحب نحو بضعة شباب، وتزاحم أحدهم على مقعده، مما أثار حفيظة مشعل، أيقن على إثرها أنه خُدع، فجمع عدّته ليخرج من المكان مسرعاً، فيكاد يصدم الطاولات، وما إن صار عند الباب حتى عاد بنظره إلى (تينا) وحين وجدها قد تجاهلته كما حضوره من قبل. تركها وركب سيارته وانطلق وهو يدمدم "لعن الله البلدة ونفاقها.. لا يوجد أفضل من الحجّيات.

خلقن لنا. وليس (تينا) و(لولا)."

لقد استطاع الكاتب أن يسلّط الضوء على أنموذج نمطي من هذه الشريحة التي تغرق في متاهة بؤسِ مالِها، وفضحَ تناقضاتها التي تتعثر فيها، من انصراف عن الزوجة والأولاد، وتبذير الأموال وصبّ اللعنات على المدينة ونسائها، وتجاهل المباذل الشخصية التي تناست هموم الواقع، وتكثيف رؤية هذه الشريحة في ملذاتها التي تنتقل خلفها من مكان إلى آخر يمكن أن يقدّم متعة مغايرة للمألوف.

سابعاً: قصة عبور. لـ (قادري عبد الخالق)

يشير عنوان القصة "عبور" إلى الانتقال من مكان إلى آخر عبر نهرٍ أو حاجز أو حدود أو مفترق طرق، وقد كان المصدر ترميزياً حاول فيه الكاتب تعرية أحد الرموز النضالية في الثورة الجزائرية من خلال التفاتةٍ قاتلة يتحوّل فيها القائد من المصلحة الوطنية إلى الرغبة الذاتية، حين تضخّمت أناه الشخصية، وكبر

حجمه في موقعه، فراغ عما عُهد عنه، وطلب إلى أحد العاملين معه إحضار "لطيفة" الفتاة التي لم تتجاوز ربيعها الخامس عشر. والتي اندفع أبوها وأخوها البكر إلى الجبل لمقارعة المستعمر الفرنسي، فأقامت تنتظر عودتهما مكلّلين بالنصر. تحلم بالاستقلال لتزفّ بالحلال إلى شريك العمر.

لقد فوجئ السارد الذي يعمل مع القائد من هذا التحوّل من المثالية إلى الانحدار خلف شهوة الجسد، ووجد أن من اللؤم تنفيذ رغبته، خاصة وأن الفتاة المطلوب إحضارها قد أوصاه والدها برعايتها، لذلك تعتمل بوادر التمرد والرفض في نفسه، فيفضّل الحفاظ على العهد على تنفيذ أمر القائد، لأنه إذا ما أقدم على إحضار الفتاة وتقديمها إلى قائده، فإنه سيكون شاهداً على العار، ثم إن ما قد يحدث عندما تحمل البنت سيكون فظيعاً. إذ يمكن أن تقتل نفسها، أو يبعث أبوها الأخ ليقتلها..

لقد قرر المقاتل ألاّ يخون الأمانة، وألا يكون قواداً عند قائده الذي تحوّل في نظره إلى ذئب غدار أشدّ خطراً من العدو الحقيقي، لذلك وجد أنه لا بدّ من التخلّص منه وذلك بالمكر والحيلة لينقذ الفتاة البريئة. فيوهمه أنه يستجيب لرغبته طائعاً، وأن موعده معها ليلاً في بيت أهلها "رغباتك أوامر أيها القائد. الليلة موعدك مع الفتاة. فقد هيئ المضجع" وما إن يحلّ الموعد في الليل، حتى يقع القائد الخائن تحت وابل نيران دورية معادية، في الوقت الذي كان المقاتل يهرب فيه مع الأم والبنتين، ويعبر بهم الحدود إلى الحرية.

إن حادثة القصة تنمّ عن واقعية حادّة أغناها الكاتب بجزئيات جميلة عن خفايا الثورة، وقد تبدّت فنية القصة في تلازم بدايتها مع النهاية. حيث تضع القارئ في مدخل القصة أمام مشهد حزين لرجل طاعن في السن يعود بالطائرة من فرنسا، ومعه في الطائرة (تابوت) "لطيفة" بعد ثلاثين عاماً.. يعود إلى الوطن الذي هرب منه من أجل الشرف والكرامة، يعود إليه كالغريب بغير حقائب، مكتفياً بالحقيبة الكبيرة التي عادت لتُدفن في ثرى الوطن، تنفيذاً لوصيتها الغالية. ولكن من دون أن يكون في المطار مستقبلون من أصدقاء وأقارب.

ثانياً: قصص العدد 386

لقد عايشت قصص هذا العدد الأحداث المريرة التي تعاني منها المنطقة العربية، في كل من فلسطين وفي العراق، ووقفت على الحدث الطازج الذي أثبت فيه الأديب أنه يعيش وسط المعركة، ويرصد جميع أدوات العدوان، مندفعاً وراء مهمة كشف زيف الإدعاءات التي يروجها أعداء الأمة، ويربط الماضي بالحاضر في تعرية ممضّة لما كان عليه حال الأمة في الماضي ولما صار إليه في الحاضر... إضافة إلى مجموعة من اللمحات الاجتماعية التي تعتمل في جوانب مجتمعنا العربي.

ضم العدد 386 لشهر حزيران عام 2003 من مجلة الموقف الأدبي مجموعةً من القصص، لثلّةٍ من كتّاب فلسطين والعراق وسورية، وهي:

1-فتاة حقل الرز. لـ "نعيم عبد مهلهل".

2-أغنية للفتى الذي كنته. لـ "ثامر معيوف".

3-المعطف. لـ "مأمون الجابري".

4-ما حدث ليوسف لـ "محمد محيي الدين مينو".

5-التعويذة. لـ "هالة المحاميد".

6-ظمأ. لـ "أحمد جميل الحسن".

أولاً: فتاة حقل الرز. قصة: نعيم عبد مهلهل:

تسيطر أحداث الحرب العراقية الفاجعة على القصة التي تطاولت زمنياً لتشمل تاريخ وادي الرافدين، كما تطاولت كتابةً لتضمّ أحداثاً متشابكة متداخلة متعدّدة الجوانب والوجوه، لكنها تلتقي كلها عند الفواجع المتلاحقة التي تحيق بالأمة منذ فجر التاريخ حتى حاضرها الراهن، ويبدو من إرهاصات القصة أن مستقبلها لن يكون في المنظور القريب بأفضل مما هي عليه.

تدور القصة حول شخصية "ريحانة" الفتاة الجميلة التي يبدو جمالها أسطورياً، والتي أحبّها السارد طفلاً، وظل يحتفظ لها في داخله بهذا الحب، رغم أنها أضحت زوجة أخيه الثائر المتمرّد الذي كان يقاتل الشرطة رمز التسلط الداخلي والقمع، فعاش حياته لاجئاً مشرداً في مدن العالم.

تمزج القصة بين الغرائبي والواقعي، وتحرص على تداخل الحدث الضارب في القدم بالحدث المعاصر الساخن، وتجعل من شخصية ريحانة وطيفها رمزاً للعراق، ومحوراً للهموم التاريخية القومية والوطنية والذاتية والوجدانية.

فمن الغرائبي: "ركبت ريحانة الفرس الأبيض، وهبطت إلى الماء مثلما تهبط حوريات البحر.

تاركة تخيّلات الماضي تفيض أسى وارتباكات معطرة بموقف أخي مما يحدث الآن في سومر."

ومن التاريخي القريب: "كنت وقتها طفلاً في العهد الملكي، عندما كان أبي "رحمة الله" يتصوّر أن الوصي عبد الإله ليس سوى سوطٍ أعارته التقاليد إلى شيخ العشيرة كي يدمي ظهور أعمامي ونسبائي، والأكبر مني تجربة وعمراً في العشق.."

ومن التاريخي الراهن، يتساءل السارد عن أخيه: "ما موقفه من تهديدات الطوربيدات والبارجات لموانئ أور. ما الذي فعله حين شاهد في فضائيات الغرب الطائرات الأطلسية وهي تهدم بيوت الطين، وهل سمع أخي بأن أخت ريحانة ذبحت بشظية غادرة هي ومعزتها وقطتها ريم؟..."

ومن الواقعي الاجتماعي الصاعق، ما تركته الحرب الحضارية من مخلّفات: "يوم وصل نعش شهيد القرية انفجرت عيون الآلهة بدموع من حجر أزرق ضَمِنَ شراء أبدياً لقريتنا، وذلك لارتفاع ثمنه، فما إن انقضت أربعينية شهيدنا حتى توالت على قريتنا قوافل الصاغة والتجار وشركات (الأنتيكات) وصالات المزاد العلني تطلب شراء هذه الأحجار. دفعوا ملايين الدنانير وبعضهم كان مندوباً لمزاد "كريستي في نيويورك" قد قدّم عرضاً لنا ببناء ناطحات سحاب ومطار وصالات للرقص لكن شيخ عشيرتنا، رفض ذلك قائلاً: الكفار لم يقترحوا مع كل هذه المغريات بناء مسجد للصلاة. لذلك لا نبيعهم".

تحاول القصة أن تأتي على جميع الهموم الساحقة التي ألمت بالمنطقة، وقد كانت ثقافة الكاتب واضحة جلية في رصد الأحداث الثقافية والسياسية التي لا تلمّ بالمنطقة العربية فحسب، وإنما بالعالم، فكانت نهاية القصة تلخّص العولمة التي وصلت إلى جميع الأنحاء، من الحرب الباردة ونكسة حزيران وانتصار حرب تشرين، واختراق بيروت، وعمليات خطف الألوية الحمراء.. و"العالم تبدل إلى احتلال العراق".

ثانياً: أغنية للفتى الذي كنته. قصة: ثامر معيوف:

تقف الذاكرة الطفلية أمام حدث القصة حيث تمدّ صاحبها بمخزون من جماليات المكان الفطري العراقي، حيث نهر دجلة يبسط سلطانه على ما حوله في الزمن الذي كان يذخر بالماء، فتضيق ضفتيه عن استيعابه، ويحدث الطوفان الذي يغطي كل شيء يأتي عليه.

إن المكان في الذاكرة يظلّ موشّى بذكريات الطفولة، ولا شيء أمتع للأطفال من رؤية المياه، وقد حمل لهم النهر الجمال والحب والحركة والسباحة والمتعة والبراءة الفطرية.

وقد لجأ الكاتب إلى الوصف المادي في سرد ممطوط متطاول، ثم حاول بعده أن يتغلغل في أعماق النفس الإنسانية، فحاول الكشف عن تلك العلاقة الحميمة التي تربط الإنسان بهذا المكان النهري، فأسقط عليه من خلال الذاكرة مشاعره، وأظهره للقارئ مكاناً أليفاً، يهدأ ويثور، ويغري الناس بالقدوم إليه، فيأتي الأطفال للسباحة، وتقصده النساء لغسل أمتعتهن، وقد تحللن من مراقبة العيون، فتراخين في ستر بعض أجزاء من أجسادهن.

لكن النهر في أوقات فيضانه يتحوّل إلى طاغية جبار، يفقد عقله ويمارس جنونه، فيواصل زحفه السريع، و"يتنفس كما يتنفس مخلوق خرافي ينوي النهش. آلاف الأطنان من المياه والطين والسدود المتكسرة المنجرفة والغرق المباغت والقلق."فيكون بذلك مصدر قلق يبعث الخوف في النفوس ويثير الذعر.

تغرق القصة في متاهة السرد الوصفي الذي يتماهى مع الحالة النفسية للطفل الذي جعل النهر مكانه الأثير، وأسقط عليه مشاعره، فيفرح بهدوئه، ويتألم لجنونه، وقد عمد الكاتب إلى تحريك هذا الوصف الطويل بإدخال عنصر الإثارة ومحاولة قطع السرد الذي غدا رتوباً، فاستدعى لذلك امرأة جاءت من غير مقدمات، وألقت نفسها منتحرةً، لكن خفة الصبي دفعته للغوص في مكان سقوطها، والبحث عنها، ومن ثم الإمساك بها من شعرها، وسحبها نحو حافة النهر، مما لفت انتباه أحد رجال قوارب الإنقاذ. الذي ما لبث أن أسرع إليهما، وعمل على إنقاذ المرأة، ثم "حضنت المرأة رأسها بيديها وراحت تنتحب.. أما أنا –السارد –فقد استدرت نحو الضفة اليسرى، وحركت رأسي بيدي وأنا أخرج من مياه النهر.. اجتزت الأرض الموحلة، ثم ألقيت بجسدي على التراب اليابس، وأنا ألهث جذلان. تذكرت الصيف المحصور بين اللون الأزرق للسماء وانعكاسه على وجه المياه، وتذكرت تأجج تلك الصبابات على الحافة حيث الكل يتلهى بشؤونه متذرعاً بفاصلة جد صغيرة من نهر خارق سحري يزيد طوله على الألف ميل. وثمة تلك الوداعة التي ترصع عيون الفتيان من الفرح لا تزول ولا تخبو"، وربما أشارت عبارة الألف ميل المكانية إلى البعد الزمني الذي ينأى بالنهر المادي إلى ترميزه البشري، والطغيان الذي يمتدّ مئات السنين في مملكة (الملك لولو) حيث يمرّ نهر دجلة فيغسل بمياهه أقدام القلعة الأثرية (باشطابيا) و(قره سراي) في محافظة (نينوى) في العراق الشقيق.

ثالثاً: المعطف. قصة: مأمون الجابري:

يعود القاص "مأمون الجابري" بالقارئ إلى عالم القصّ الأثير الذي عرفناه في الستينيات من القرن الماضي، والذي يعتمد على الحبكة المتماسكة، والعقدة التي تجعل الحدث متأزماً، ومن ثم الحلّ الذي يأتي

مثيراً ومدهشاً، يرسخ في أعماق القارئ، وهذا ما وقر في نفوسنا في قصص مثل "لم تطرف العين" لـ "فاضل السباعي" و"ثلج آخر الليل" لـ "سعيد حورانية" و"غيرها لـ "ياسين رفاعية" و"عادل أبو شنب" و"حسيب كيالي" و"عبد الله عبد"..

إن قصة "المعطف" التي استعارت عنوانها من "غوغول" والبعيدة عنه بعد المسافة بين روسيا الثلجية، وسورية الدفء، تختلف كثيراً عن منظور الرواية، ويبدو الفرق شاسعاً بين المعطفين، فمعطف "غوغول" سعى صاحبه إليه بسبب حاجته إلى الدفء الحقيقي والتقليل من برودة صقيع الشتاء، بينما معطف "الجابري" كان بسبب حاجة الزوجة إلى مظهر اجتماعي ترتديه سيدة البيت لتواري خجلها الناتج عن ارتداء معطفها القديم، إضافة إلى أن المعطف الأول ينبثق من حاجة الرجل الموظف إليه ليدفئ جسمه، بينما المعطف الثاني تبدو الحاجة إليه لتلبية رغبة أنثوية. وثمة نقطة أخرى تظهر في مسألة المعطفين، هي أن الأول قد اشتراه صاحبه، وحصل عليه، لكن اللصوص سرقوه من صاحبه، في حين ظل الثاني في عالم الحلم والأمل الذي يستحيل تحقيقه. ويجمع بين شخصيتي صاحبي المعطفين أنهما من طبقة الموظفين المسحوقة.

لقد بنى الجابري قصته على حادثة طريفة إذ تورّط عدنان، ودعا بعض معارفه من الإدارة العامة لوليمة، في نوع من المجاملة الإدارية والاجتماعية، ليؤكد صلة ارتباطه بهم، ويوثق علاقته المسلكية معهم، فيفاجأ بقبول الثلاثة مع زوجاتهم الدعوة..

ولما فاتح عدنان زوجته بالمسألة أسقط في أيديهما، وراتبهما لا يكفيهما أكثر من خمسة أيام في الشهر...

عمد القاص لإغناء قصته إلى الحوار بين الزوجين، فعمل على تضخيم الفقر الذي يلفهما، ويظهر أثر المعاناة الصاعق عليهما، وأن الدعوة ستزيد من أعباء الديون التي يرزحان تحت وطأتها..

واستخدام الحوار في القصة يضفي عليها مزيداً من الحيوية، وتحريك المشهد ليكون الحدث أكثر تأثيراً ومتعة وإدهاشاً. ينتهيان منه إلى القناعة باقتراض تكاليف الدعوة من "فؤاد" ابن شقيق الزوجة، وحين يأتي الشاب البدين ويرى المدعوين يقترح أن ينتقل بهم إلى أحد المنتجعات العامة، ضارباً عرض الحائط بنظرات العيون المستجدية والمتوسلة إليه لئلا يعمل على زيادة التكاليف، فيعلن أن الدعوة على نفقته.... ينطلق إثرها الجميع، ويعيش الزوج مع زوجته لحظات نادرة من المتعة، لكن الضربة القاصمة التي استعملها القاص هو جعله صاحب الدعوة "فؤاد" الذي انتشى في الرقص أمام الراقصة العارية إلاّ من أوراق التوت، يهرب في النهاية، وهنا تتبدّى المفارقة الطريفة والحادة التي أوقعت الزوج في مطب غفلته، وصار لزاماً عليه أن يدفع تكاليف الدعوة، وهذا يعني ذهاب النقود التي كانت الزوجة تحلم بها لشراء معطف جديد.

إن القصة بدت لوحة إنسانية مريرة، أبرزت حجم المعاناة التي يغرق فيها الموظف الشريف العامل في دوائر الدولة العامة، والتي تتطلب منه الظهور بمظهر لائق أمام مرؤوسيه، مع أن ما يطلب منه لا يقابله دخل يكفي لامتلاك أدنى الوسائل اللازمة للعيش البسيط الذي يغني عن إراقة ماء الوجه، وقد برع القاص في نقل القارئ إلى جو أسري واقعي حميم، بتنا نفتقده في قصصنا الحداثية التي نأت عنه لاقترابها من لغة الشعر الحديث، والأساليب التجريبية.

رابعاً: ما حدث ليوسف. قصة: محمد محيي الدين مينو:

ترتقي قصة "ما حدث ليوسف" إلى مستوى القص الرمزي الذي تعامل به الشعر أكثر مما تعاملت به القصة، إلاّ أن هذا الترميز لم يكن مبهماً مغلقاً بقدر كان ميسور التناول يطل على القارئ من بين السطور، ويحوّل القصة العادية من واقعية اجتماعية داخل (بيت) مغلق إلى (مخيم) أو (وطن) وسياسة ومعاناة.

إن شخصية القصة المحورية يتحوّل في لقطة "فينتازية" إلى ما يشبه (العنكبوت) فيتعلّق بالسقف، نتيجة للضغوط الكثيرة التي تحيط به داخل محيط الأسرة، ويستدعي لتقمصّ هذه الحالة مستلزماتها الفكرية والنفسية، ولكن من دون أن يتخلّى عن أحاسيسه الإنسانية ومشاعره السامية، إذ لم يهن عليه في اللحظة الأخيرة أن تراه أمه معلقاً على هذه الصورة (الشنيعة) فيكتم أنفاسه لئلا تنتبه إليه، فقد كانت "تتقزز من العناكب.."

وتحوّلُ الإنسان إلى حيوان أو حشرة عرفته القصة العربية، وجسدته الروائع الروائية العالمية فـ "نبيل سليمان" في رواية "المسلة" حين يعرّض بالواقع السياسي لا يجد سوى الحيوان لإيصال أفكاره عن السلطة. آتياً على "عندليب" "كتيس" و"قبرة" "شلي" و"دب" "فوكنر" و"نمر" "بليك" ويأتي على "ذئب الشنفرى" و"حوت ملفيل" ولكنه ينسى "مسخ كافكا وصرصاره" وفي ذلك ترميز فني يحمل دلالات تشير إلى الحدث الحادّ الذي يتناوله الكاتب فيضفي عليه ضوءاً مما يمكن أن يوحي به.

وتحوّل شخصية "يوسف" في القصة إلى عنكبوت تعبيرٌ عن عجز الإنسان المعاصر عن التعامل مع أخيه الشقيق، وعندما تبهت هذه العلاقة بين الإخوة يلتفت الإنسان المرهف المشاعر للبحث عن منفذ بغية إيجاد بديل يعوّض فيه عما افتقده، وما لم يستطع تحقيقه في تلك العلاقة التي فقدت إنسانيتها، وغدا فيها الحيوان أو الحشرة معادلاً موضوعياً لبعض ما يحدث في عالم الواقع من مواقف مخزية، لعلها تقف في مواجهة الآخرين الذين تحولوا وحوشاً، وكأن مشكلة الإنسان المعاصر تتركز في البحث عن سبيل للخروج من طوق الأقنعة لتوجد لها تواصلاً بدائياً مع الكائنات الأخرى، ومن بينها العنكبوت، والقرود حيث مُسخ إخوة يوسف.

وفي الترميز الحشري والحيواني القردي، نجد أن أعمال "المسرحية من وجهة نظر جمالية فلسفية، تقوم على أن الإنسان له جوهر يتخطى حدود الزمن، وأن هذا الجوهر قد لازمه منذ أن كان مخلوقاً "مشعراً" كريه المنظر، حيث عهد بالسير على ساقين، وسيلازمه ما بقيت الحياة، وقد قال شكسبير: "إن الإنسان ليس سوى دودة أمام نواميس الطبيعة الجبارة" ومما ينسب للإمام علي كرم الله وجهه قوله: "طهّروا بيوتكم من نسج العنكبوت، فإن تركه في البيت يورث الفقر" وهذا ما اتفقت عليه شعوب الشرق، وقد رمز به "عبد الكريم ناصيف" في رواية "في البدء كانت الحرية إلى "جميلة" إحدى شخصيات الرواية الثانوية، زوجة البستاني المنقطعة للإنجاب والطهو في بيارة البرتقال، إذ أنها لم تكن في نظر المحاسب "سهيل" سوى امرأة مستهلكة تلاشت الأنثى فيها وغدت مجرد عنكبوت تحمل أولادها على ظهرها ليمتصوا ما بقي فيها من دم.

إن القاص واع لما يكتب ولما يرمز، وهو يمتلك أدواته الفنية والفكرية. إضافة إلى أن العنوان الذي يحمل اسم "يوسف" ذو بعد ديني، فـ "يوسف" في القرآن الكريم ما صار في غيابة الجب إلا بفعل إخوته، وهذا

ما أرادت القصة استغلاله حين جعلت الإخوة أعداء، كما أن مدلول العنكبوت لا يخلو من بعد ديني راسخ، لكنه ليس سلبياً يرمز إلى التقوقع، وإنما كان إيجابياً إذ نسج بيته المحكم الصنع على مدخل الغار الذي اختبأ فيه رسول الله صلى الله عليه وسلم مع صاحبه "أبي بكر الصديق" من الكفار، وفيهما نزلت الآية القرآنية الكريمة: (ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لا تَحْزَنْ إِنَّ اللهَ مَعَنَا).

لقد خافت الأم عندما دخلت غرفة ابنها "وراعها من أولادها الأربعة مسخوا بين ليلة وضحاها قروداً هوجاء، أخذت تحطم كل ما وقعت عليه. وما إن لمحها أحدهم حتى هاجمها بلا اكتراث، فانطلقت من أعماقه صرخة حادة، وهوت على الأرض جثة هامدة.

في تلك اللحظة فتح عينيه، فرأى من بعيد شمساً توشك أن تأفل، وهي تغمر وجهه الشاحب بصفرة. لف على عنقه خيطاً لامعاً، وراح حثيثاً يتدلى كالعنكبوت من أعلى السقف".

خامساً: التعويذة. قصة: هالة المحاميد:

يحمل النص القصصي خصوصيته كنص أنثوي، يعّبر عن وعي المرأة المسبق لهذه الخصوصية التي تحمل هوية الكاتبة، كما يحمل النص هويته الأنثوية التي تجسّدت في عنوانه (التعويذة) التي تنتهي بتاء التأنيث المربوطة، والتي تحيل إلى مؤنث مجازي يمتلك قابلية الاشتغال في مستويي الرمز والعلاقة التي تفتح أمام القارئ مجالاً رحباً وهو يقف أمام نص قصصي أقرب إلى السيرة الذاتية، اعتمد على المنولوج الداخلي وتيار الوعي، حيث يخصب الذاتي بامتياز، ويدور حول خصوصياته من حب وعمل وكفاح وزواج وترمل وخيبة لدى اكتشاف حقيقة الآخر، وسوى ذلك مما حمله المضمون وعمل على توظيفه عن طريق التداعي الذي خصبت به الذاكرة.

لقد سعت تاء التأنيث المعبّر عنها بـ "أنا" الساردة إلى طرح خلاصة أفكارها في القصة فكانت مرآة تعكس الرؤية والملامح معاً، فتماهت مع الأنثى المحبة والمفجوعة بالحب، وقد وجدت أن الأحداث في النهاية تخادعها فترفض التعامل "الرومانسي" مع الكتابة لذلك ركزت على السلبيات الحادة التي تسحق المرأة في المجتمع العربي، على الرغم من بروز شخصية الساردة الثورية والتقدمية.

لقد استطاعت القصة أن تبرز خصوصيتها في الأسلوب والمضمون، وقد اتضح ذلك في حدّة الحدْس، ورهافة الحدَث الذي تتعامل معه بحساسية تعامل الأنوثة مع الذكورة، واختلاف زاوية النظر بينهما تجاه قضايا الكفاح والزواج والمطالعة والكتابة والنفس والعلاقة الأزلية، والغيرة، والأنانية، والعقم، وتعدد الزوجات.

إن الكاتبة حاولت تلبّس قضيتها النسوية، لأن الأسلوب الشاعري الذي توسلت به لتوصيل فكرتها كان ضمير (أنا) الصيغة الذاتية التي تثبت بها حقها في الحياة، وقد اكتشفت أن الزوج كان متزوجاً وله ولد، وهي -الساردة -عاقر، وظلت سنتين تتقرى فيه وجه أبيها الراحل، وفي نهاية المطاف تطالع في رسالته إنهاء حلم جميل، ربما اعترف لها فيها بأنه لم يتزوجها إلاّ لأنها تشبه إحدى حسناواته التي عشقهن إلى حد الجنون، أو يكشف لها عن ذوقه في النساء، وأنهن كالفاكهة، ولكل نوع مذاقه...

القصة جاءت نصاً جميلاً لا بد من الاعتراف بجمالية أسلوبه وشاعريته، إلاّ أن ما يتمناه المرء بعد القراءة السريعة للقصة لو أن الكاتبة لم تستغرق في استدعاء القدر، وتجعله يتدخّل بصورة دموية لتصفية

معظم شخصيات القصة التي استدعاها الحدث، كموت الأب وقتل العم ومصرع الزوج وابنه في حادث سير، كل ذلك في هذه العجالة التي لا تتحمّلها القصة القصيرة، على الرغم من وجود هذه الشخصيات في وسط أجواء الكفاح الوطني المسلح والدامي..

سادساً: ظمأ. قصة: أحمد جميل الحسن:

في قصة "ظمأ" لا نقرأ قصة بالمعنى الاصطلاحي لهذا الفن، وإنما نطالع مجموعةً دامية من المآسي الإنسانية الحزينة، تتوالى فيها الصور التي تقطر دماً ووحشية، وتشكل اللوحة الواقعية لما يغرق فيه أهلنا في فلسطين المستباحة.

لقد سلط الكاتب الضوء على معاناة الأطفال والأرامل والثكالى والشيوخ، وما يلقونه من أشكال القتل المجاني الذي يضحي فيه شعب أعزل بأرواحه مقابل تمسكه بأرضه وتشبثه بانتمائه وهويته، ويصمد في وجه الآلة الجهنمية الصهيونية التي لا ترعى حقاً إنسانياً، ولا تُراعي ذمةً ولا ميثاقاً.

يوظف الكاتب (الطيف) بغية رصد حالات القتل الوحشي في مخيم (جنين) وهو بذلك يجعل من هذا "الطيف" شخصيةً هامة وضرورية للإلمام بكافة أبعاد اللوحة، لأن اتساع الطيف وعدم محدوديةِ تحركهِ في الزمان والمكان، يمنحه القدرة على الوقوف على دقائق ألوان المعاناة الإنسانية.

ويتوقف الكاتب عند (الظمأ) الذي يعني نقص الماء وانقطاعه عن المخيم عشرة أيام، والماء رمز الحياة، وشريان النفس الإنسانية إلى الوجود، وفي ذلك إبراز لحجم المعاناة التي تؤدي إلى موت الأطفال والجرحى وسواهم من المستضعفين الأبرياء.

"قال الطيف: وتبدأ الحكاية، وتنسج السواعد السمراء من خيوط الفجر قمة الوجدان. فاضت دماؤهم تلّون المدن البعيدة، حملوا راية الزيتون، وبيارات البرتقال العطشى عالية، ومضوا بها إلى المطر..

قدموا القرابين أجساداً تحمل رائحة التراب مبللة بندى الصباح..

عشرة أيام كانت كافية لنفاد كل شيء، بعد أن منع الجنود حتى دخول الهواء!.."

إن القصة تذخر بالعرض الجميل للمعاناة المأساوية الحزينة، ولكنها لم تتجاوز السرد الوصفي إلى الوقوف عند حادثة معينة تكون رمزاً إيجابياً لمقاومة المخيم، لذلك ظلّت مجرّد لوحةٍ رصدت ما على الأرض، وعبّرت عن مشاعر الكاتب تجاه ما حدث، مكتفيةً بسرد معطيات الحادث الجلل العام الذي رصد سقوط المخيم. دون مراعاة متطلبات القصة في التعامل بفنية مع أسلوب القص عبر خط درامي متصاعد.

محمد قرانيا

□□

جمعية العاديات

تأسست عام 1924

مسابقة العاديات للأبحاث التراثية

جائزة الشيخ كامل الغزي

1424هـ /2003م

انطلاقاً من دور جمعية العاديات الرائد في مجال الحفاظ على التراث المادي والمعنوي، وانسجاماً مع الجهود المبذولة في دعم الباحثين الذين يهتمون بالآثار العربية السورية على مر التاريخ، يسر جمعية العاديات السورية أن تعلن عن مسابقتها الأولى لجائزة (الشيخ كامل الغزي) والتي تخصص هذا العام للدراسات والأبحاث الجديدة التي لم يسبق نشرها في أي وسيلة إعلامية.

شروط المسابقة:

المشاركة في المسابقة مفتوحة للباحثين وفق الشروط الآتية:

1-تقديم بحث وفق أصول البحث العلمي يبحث في إحدى القضايا التراثية أو الأثارية في سورية.

2-يقدم البحث على ثلاث نسخ ويرفق بـ (فلوبي /دسك) يحتوي على البحث وعلى تعريف فكري بالباحث.

3-ترفق الوثائق اللازمة مع البحث عند تقديمه.

4-ألا يكون البحث قد فاز في مسابقة مشابهة أو قُدم لنيل درجة جامعية، وألا يكون قد سبق نشره.

5-أن يكون البحث باللغة العربية.

6-أن يخلو البحث من اسم المشارك أو من الإشارة إليه، وإنما يضع الباحث اسمه وعنوان بحثه وعنوانه في ظرف مستقل مغلق.

7-لا تلتزم الجمعية بإعادة النصوص فازت أم لم تفز.

8-يغلق قبول المشاركات في أول رمضان 1424هـ والموافق تشرين الثاني عام 2003م.

9-تعلن النتائج في الأسبوع الأخير من شهر ذي الحجة الموافق في آذار 2004م.

10-توزع الجوائز في حفل التعارف السنوي الذي تقيمه جمعية العاديات، وتتم دعوة الفائزين لحضور مراسم توزيع الجوائز وتصحبهم في جولة علمية للتعرف على آثار مدينة حلب وأوابدها التاريخية، ويرافق توزيع الجوائز مؤتمر صحفي للتعريف بالفائزين وأبحاثهم.

11-تحتفظ جمعية العاديات بالأعمال المقدمة للمسابقة وتنشرها في مطبوعاتها وفق ما تراه مناسباً.

لجنة التحكيم:

تشكل لجنة التحكيم من ثلاثة متخصصين يسميهم مجلس إدارة جمعية العاديات برئاسة رئيس الجمعية لاختيار ثلاثة نصوص فائزة من بينها، ويكون قرار اللجنة نهائياً. وتعلل لجنة التحكيم اختيارها للنصوص الفائزة.

الجوائز:

تقدم الجوائز بالتعاون مع سماحة الشيخ الدكتور أحمد بدر الدين حسون مفتي حلب، على الشكل الآتي:

1-ينال صاحب المرتبة الأولى مبلغ /50.000 ل.س خمسين ألف ليرة سورية، ومجموعة من مطبوعات جمعية العاديات، ودرع الجمعية، وينال عضوية شرف فيها، إن لم يكن عضواً عاملاً.

2-ينال صاحب المرتبة الثانية /30.000 ل. س ثلاثين ألف ليرة سورية، ومجموعة من مطبوعات جمعية العاديات ودرع الجمعية.

3-ينال صاحب المرتبة الثالثة /20.000 ل. س عشرين ألف ليرة سورية. ودرع الجمعية.

ترسل المشاركات إلى أمانة جائزة الشيخ كامل الغزي للأبحاث التراثية.

مسابقة جمعية العاديات. ص. ب 6474 حلب –سورية.

أو تسلّم شخصياً إلى رئيس الديوان.

للاستفسار هاتف: 2285730

وفاكس: 22676774/ org– E. ADYAT (a) scs –net

رئيس جمعية العاديات

محمد قجة

❑❑❑